Y nació el asesino en serie

EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE



ERIKA TIBURCIO MORENO



ERIKA TIBURCIO MORENO

Licenciada en Historia por la Universidad Complutense, con especialidad en Contemporánea, y doctorada en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III. Sus líneas de interés son la historia de la cultura popular, los estudios fílmicos y los estudios culturales. Ha participado en varias publicaciones como La locura en los productos culturales de la Transición (ed. Rafael Huertas, Catarata, 2018) o Gender and Contemporary Horror in TV (ed. Steven Gerrard, Samantha Holland, Robert Shail, Emerald Publishing, 2019).

Erika Tiburcio Moreno

Y nació el asesino en serie

EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE



© ERIKA TIBURCIO MORENO, 2019

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2019
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
WWW.CATARATA.ORG

Y NACIÓ EL ASESINO EN SERIE.
EL ORIGEN CULTURAL DEL MONSTRUO EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE

ISBNE: 978-84-9097-662-3
ISBN: 978-84-9097-645-6
DEPÓSITO LEGAL: M-4.681-2019
IBIC: APFN/1KBB

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

AGRADECIMIENTOS

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de mis padres, que han estado ahí en todo momento, dándome ánimos y confiando en mí. Otra persona esencial ha sido mi directora de tesis, Concepción Cascajosa, quien, en primer lugar, me dio la oportunidad de desarrollar mi investigación y, en segundo lugar, supo guiarme en todo aquello que necesité. También quería agradecer esta obra a Elena Hernánez Sandoica, por haber estado a mi lado dándome ánimos y cariño desde que empecé mis estudios, además de por las correcciones y consejos que siempre está dispuesta a brindarme. Rafael Huertas ha sido otra de las personas que, con su apoyo y correcciones, ha sabido ayudarme a darle forma a esta obra.

Amilcar ha sido otra persona esencial por escuchar siempre mis historias sobre el asesino en serie, aun cuando no le interesaban. A Clara, a Daniela, a Ana, a Luna, a Elena y a Sara por ser las mejores amigas del mundo. Por último, a todos aquellos que me quedan y que no se me olvidan, como la familia Solar; David, mi compi y amigo de carrera; Rubén y el festi de la Mano; José Luis y todos los demás que me han apoyado y escuchado.

INTRODUCCIÓN

Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense nace originalmente de una investigación de cuatro años de duración que tuvo como resultado una tesis en la Universidad Carlos III de Madrid. El asesino en serie dentro del género de terror trasciende la propia realidad del criminal para convertirse en receptáculo de un conjunto de procesos y transformaciones históricas de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, el objetivo de esta obra es ofrecer al lector una nueva lectura sobre este personaje, partiendo de la idea de que no nace objetiva ni inocentemente, sino que responde a una serie de discursos y contradiscursos que tienen el objetivo de transmitir una serie de ideas que vamos a tratar de exponer a continuación.

El monstruo ha desempeñado un papel esencial a lo largo de la historia y anteriormente cumplía la función de despertar el miedo en aquellos que debían aprender a comportarse. En la actualidad, el género de terror es el que ha ensalzado al monstruo a una posición superior, hasta el punto en que casos como el de Drácula o Frankenstein se han convertido en iconos de la cultura contemporánea. Sin embargo, la inmutabilidad del género ha venido determinada por el propio contexto histórico de la creación literaria, cinematográfica o de otra naturaleza, de manera que un mismo monstruo puede presentar mutaciones en las diferentes adaptaciones. En el caso cinematográfico, el terror ha gozado de una mayor libertad por su consideración de popular y su conexión con lo fantástico, lo que le ha

permitido abordar problemáticas de índole social o político, debido a que la censura se ha centrado fundamentalmente en el contenido violento o sexual de las películas.

La aparición del asesino en serie y su representación en diversos medios no pueden ser explicadas sin concebirlas como el resultado de un proceso que hundía sus raíces en la propia configuración de la cultura estadounidense y su relación con el pecado. Desde el siglo XVII, la secularización afectó a todo el mundo occidental, aunque, en Norteamérica, las ideas puritanas fueron trasladadas al ámbito civil con el objetivo de mantener sus valores hegemónicos. En consecuencia, el individualismo o el trabajo se convirtieron en metas sociales, en contraposición al ocio, que era concebido como una expresión del pecado, que debía ser exterminado. El sometimiento moral y ético de los ciudadanos fue logrado gracias a la gestación de una religión civil que trasladó las creencias religiosas al plano político (Wallace, 1985).

La importancia del pecado en la sociedad norteamericana fue esencial para que el asesinato y el crimen violento se convirtiesen en los principales problemas sociales (Abate, 2013). Con el tiempo, la mentalidad colectiva acabó estableciendo una jerarquía de crímenes violentos, cuyo orden ensalzaba al individuo masculino, blanco, protestante y anglosajón. Por su parte, se distinguía entre el asesinato de indios como única manera de apropiarse de la tierra y el homicidio dentro de la sociedad blanca. Este último se entendía como una desobediencia pecaminosa y un atentado contra el monopolio de la violencia por parte de los estados nación (Halttunen, 1998), que requería de un castigo ejemplarizante.

Durante el proceso de secularización, el asesino sufrió un proceso de alienación que lo convirtió en una amenaza que debía ser castigada. Así, el enaltecimiento de las ciencias y el racionalismo desembocó en la producción de verdades científicas que únicamente podían ser cuestionadas por un sujeto

con autoridad (psiquiatra, psicólogo). Así, el discurso de la ***verdad*** se establece, tal y como afirma Michel Foucault[1] en la obra editada por Rabinow, como un régimen que "no es meramente ideológico o superestructural; sino una condición de formación y desarrollo del capitalismo" (Rabinow, 1984: 74). En otras palabras, la importancia del otro para construir el discurso hegemónico imperante en la sociedad encontró un arma en la ciencia, que establecía diferentes formas de alteridad —racial, de género, económica, etc.— que quedaban relegadas a la marginalidad y servían como recordatorio de lo que significaba la anormalidad.

En este libro nos vamos a centrar en el asesino en serie —***serial murder*** o ***serial killer***, en inglés— como monstruo de terror, cuya figura cobró un gran protagonismo desde la segunda mitad del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial, con el descubrimiento de las terribles consecuencias del Holocausto nazi en el mundo occidental, este género experimentó un giro hacia el realismo que exigía monstruos humanos, por lo que este tipo de criminal posibilitó una mayor credibilidad en la naración. No obstante, durante nuestro periodo de estudio, que abarca los últimos veinte años de la Guerra Fría, su conformación como monstruo se verá enormemente influida por la evolución histórica, cultural y cinematográfica propia del país estadounidense.

La complejidad del asesino en serie como monstruo cinematográfico de terror se reflejó también en la popularidad que alcanzó no solo en la ficción, sino también en los noticiarios, periódicos, etc., de la vida real. En su caso, la confusión entre la realidad y la ficción se produjo porque el retrato del criminal acabó impregnado de una serie de estereotipos y creencias nacidos de la mentalidad colectiva que se alejaban de la objetividad científica. Por ello, la claridad en la estructura de los contenidos ha sido fundamental para conseguir que tanto el experto como el curioso puedan entender esta figura.

El libro se ha dividido en tres partes bien diferenciadas.

La primera parte está compuesta de dos capítulos donde se repasan la historia, el cine y la cultura de terror en Norteamérica. Además de la Guerra Fría, Estados Unidos experimentó uno de los periodos más convulsos de su historia que dieron como resultado profundas transformaciones sociales, económicas y culturales. En consecuencia, la popularización y el empoderamiento de la cultura popular, la paranoia creciente y la preeminencia del país en Occidente significaron la aparición de una serie de tendencias fílmicas esenciales para comprender la evolución del género del terror.

La segunda parte se centra en la construcción del discurso en torno al asesino en serie, tanto en el ámbito cinematográfico como el ámbito social y cultural. La creciente influencia de la televisión y los medios de comunicación en la sociedad y la necesidad de crear amenazas externas a la misma para explicar el rumbo desviado que estaba tomando la sociedad estadounidense, a pesar de su autoconcepto de ***pueblo elegido***, son algunas de las razones que explican su consideración como delincuente diferente que representaba una mayor peligrosidad para la seguridad nacional.

En el tercer capítulo repasaremos su configuración dentro del discurso de la criminalidad y dentro del discurso de los medios de comunicación. En ambos casos, como podremos comprobar, ambos relatos no estaban exentos de ideas preconcebidas y estereotipos que determinaron su naturaleza. En el cuarto capítulo analizaremos el proceso de construcción del monstruo en la ficción audiovisual atendiendo a los diferentes elementos que configuran la fórmula del género de terror estadounidense. Como se puede observar también, la importancia de las categorías jerárquicas que diversifican la figura del asesino en serie permite identificar ciertas ideas arraigadas de la cultura estadounidense como es la importancia del éxito, el consumismo, el

capitalismo o la preeminencia del hombre blanco en la escala social y cultural. Para ello hemos partido del año 1960, con el estreno de ***Psycho***, que significó un cambio fundamental en el Hollywood posclásico y fue un título determinante en la evolución del subgénero centrado en el asesino en serie.

La tercera y última parte se corresponde con el análisis de varios casos de estudios que ejemplifican los diferentes modelos de monstruosidad que se han identificado. En el quinto capítulo se analizan dos ejemplos, ***Psycho*** y ***Dressed to Kill***, los cuales comparten el travestismo como escenario de los crímenes, pero que, como se podrá observar, los motivos difieren por el diferente contexto histórico y cultural que rodeaban a ambas producciones.

El capítulo sexto se centra en dos ejemplos basados en casos reales, ***Deranged: Confessions of a Necrophile*** y ***Henry: Portrait of a Serial Killer***, que tomaban a Ed Gein y a Henry Lee Lucas respectivamente y adaptaban su carrera delictiva al medio cinematográfico. Ambos casos son producciones independientes que utilizan la figura del asesino en serie para reflejar y criticar ciertos problemas sociales que acuciaban a Estados Unidos, intentando no caer en un sensacionalismo excesivo.

El séptimo capítulo, centrado en ***The Boston Strangler***, también toma a un asesino en serie real, Albert DeSalvo, pero parte de una propuesta de los grandes estudios para retratar la cotidianidad de la violencia y anuncia levemente la hibridación de los géneros, ya que, a pesar de tener la estructura de un ***thriller***, se incide en ciertos elementos terroríficos que buscaban despertar el miedo en el espectador.

El capítulo octavo se centra en la configuración grupal del monstruo y, para ello, se han tomado dos títulos clásicos del género: ***Last House on the Left*** y ***The Texas Chain Saw Massacre***. En ambos casos, los atributos del monstruo son repartidos entre los diferentes miembros y su peligrosidad nace

de la propia efectividad del grupo. Asimismo, ambos simbolizan los violentos enfrentamientos que estaban sucediendo entre la América conservadora y los grupos contraculturales, así como los diferentes episodios de inestabilidad económica y social que estaba experimentado el país.

El último capítulo de esta parte está centrado en el monstruo ***slasher***, que resultó fundamental para la configuración del asesino en serie a partir de los años ochenta y décadas posteriores. Para ello, hemos elegido el título fundacional ***Halloween***, que, aunque no fue el responsable del éxito, sí que sentó las bases del género, y un título que suele ser olvidado, ***The Slumber Party Massacre***. Este título representa un contradiscurso consciente que combate contra el relato hegemónico patriarcal y heteronormativo predominante en los títulos de este subgénero.

Para finalizar, en el epílogo, nos saltamos los límites temporales de este análisis incluyendo un filme esencial, que significó, al igual que ***Psycho***, un giro dentro de la industria y del propio género, y supuso la creación de un nuevo asesino en serie, que venía ya anunciado por ***Henry: Portrait of a Serial Killer***. ***The Silence of Lambs*** abre el camino a la impregnación del mal en todos los ámbitos de una sociedad, donde el asesino en serie encaja perfectamente.

ESTADOS UNIDOS Y SU CINE DE TERROR

HISTORIA DE LOS SESENTA A LOS OCHENTA

EL DISCURSO ESTADOUNIDENSE EN LA GUERRA FRÍA

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939), Estados Unidos se erigió como primera potencia mundial, gracias a su posición económica privilegiada y a su capacidad para publicitarse como una de las grandes vencedoras. En consecuencia, se reforzó el excepcionalismo que impregnaba el discurso público, cuya filosofía consistía en la idea de que su cultura estaba destinada a guiar los destinos del mundo y se hallaba al margen de juicios políticos y morales (Payne, 2009). Como telón de fondo, el puritanismo religioso y su idea de providencialismo sostenían dicha creencia, ya que se consideraban el pueblo elegido por Dios y, como tal, sus actuaciones debían ser ejemplares para el resto (Bremer, 2009).

Sin embargo, el cuestionamiento de la superioridad estadounidense por parte de la URSS resultó en la Guerra Fría (1947-1991), un conflicto indirecto e ideológico que buscaba la dominación mundial mediante la influencia. La preeminencia de la propaganda supuso la propagación de estereotipos en torno a un enemigo, lo que derivó en una paranoia cultural que creó una gran variedad de monstruos, muchos de los cuales nacían de la pura imaginación colectiva. De hecho, el propio mito de la frontera había servido para promover ciertos valores como el individualismo o la democracia (Turner, 2007), configurándose además como separación con un mundo hostil,

donde naturaleza e indios personificaban las fuerzas oscuras y diabólicas que se oponían a la misión divina. La construcción de una otredad exterior se utilizó para presentar la violencia como la única herramienta de control y dominación que, por derecho divino, les pertenecía a los hombres blancos, protestantes y heterosexuales.

En consecuencia, la sociedad acabó conformando su normalidad hegemónica basada en la idea de frontera, en la ética protestante del trabajo, que establecía la riqueza como el resultado visible del trabajo y el esfuerzo (Weber, 1958), y en la mentalidad capitalista. El siguiente paso fue la ordenación jerárquica de grupos y conceptos opuestos[2]: riqueza-pobreza, urbano-rural, hombre blanco protestante y heterosexual-mujer/minorías étnicas/homosexual, etc. Durante la Guerra Fría la división mental entre lo externo y lo interno volvió a cobrar fuerza, con el objetivo de fortalecer los valores propios de la cultura estadounidense (capitalismo y consumismo) y establecer las categorías de normalidad/regla y anormalidad/otredad.

El capitalismo debía presentarse como el mejor sistema posible y, para ello, debía utilizar todas las herramientas disponibles tales como la democracia, la abundancia, la libertad, la inocencia o la esperanza. De hecho, los cambios producidos en la década de los cincuenta gracias al impulso económico tuvieron como telón de fondo el nacimiento de la mentalidad consumista asociada a este sistema económico. Se entendía, además, que el camino para alcanzar la felicidad era a través de la posesión del mayor número de objetos, físicos y abstractos, posibles. La competitividad nacida también a causa de la propia configuración de la Guerra Fría fue el campo sobre el que se cimentó dicho consumismo, creándose su propio modo de discriminación, a través del cual solo algunos lograban acceder a los objetos deseados. Tal y como afirma Baudrillard, "el consumidor experimenta su comportamiento como libertad, aspiración [y] elección" (Baudrillard,

1998: 61).

Desde el punto de vista propagandístico se ayudaron de creaciones materiales que reforzaban su mensaje como es el caso de Disneyland, un parque de atracciones fundado en Anaheim (California) en 1955, el centro comercial o el McDonald's. Todo ello revelaba la imposición de patrones capitalistas de comportamiento que fomentaban el consumo mediante la racionalización y homogeneización de tiempos y de espacios (Ritzer, 1996).

LAS TENDENCIAS POLÍTICAS

La propia evolución histórica durante los sesenta y setenta tuvo como resultado la división de la sociedad en diferentes frentes, mientras que, en los ochenta, se aplacaron dichas tensiones y se aumentó la brecha social. Al mismo tiempo, las diferentes presidencias oscilaron entre la modernización y el avance social y el estancamiento y el conservadurismo recalcitrante.

Dentro de la primera tendencia se podrían englobar la Administración Kennedy (1961-1963), con su política de ***Nueva Frontera*** que aspiraba a aminorar ciertos problemas sociales como la pobreza. La Administración Johnson (1963-1969) y su programa de la ***Gran Sociedad*** pretendía ampliar la política iniciada por su predecesor. Gracias a ella, se promulgaron dos leyes esenciales, la Ley de Derechos Civiles (1964) y la Ley del Derecho al Voto (1965), que acabaron con la segregación racial a nivel nacional y establecieron la igualdad de voto entre negros y blancos respectivamente.

La tendencia conservadora está representada por varias presidencias. La Administración Nixon (1969-1974) se caracterizó por un mandato fuertemente conservador, englobado en su programa ***Nuevo Federalismo***, que pretendía reducir el poder gubernamental en favor del estatal, y, además, por la imposición del orden y el control social mediante la violencia. Por su parte, Reagan (1981-1989) se centró en reducir el control gubernamental en

asuntos financieros en favor de una economía de la oferta y en la importancia del cristianismo conservador para afrontar los problemas sociales.

Además, las dos presidencias restantes fueron la de Gerald Ford (1974-1977) y la de James Earl Carter (1977-1981). En ambos casos continuaron los problemas heredados: el desempleo y la inflación que provenían de la crisis del petróleo de 1972, que aumentaron con la segunda crisis en 1979, y la desconfianza en las autoridades por parte de la sociedad a raíz del escándalo Watergate[3], en el caso de Ford. La influencia de las corporaciones demostró su poder cuando a raíz de la dimisión de Nixon no hubo un cambio en el sistema y, a pesar del apoyo de Carter a los derechos sociales o su preocupación por la proliferación de armas nucleares, la contaminación o la pobreza, la política presidencial se caracterizó por el continuismo en Oriente Próximo (Zinn, 1999; Jenkins, 2012; Brogan, 1999).

LA FRONTERA COMO DIVISIÓN SOCIAL

Las propias tendencias presidenciales ejemplificaron las trabas que se estaban erigiendo en la sociedad. Desde el punto de vista económico, la geografía se convirtió en un campo de conflicto debido a que la mejora de la calidad de vida urbana atrajo desde el final de la guerra a una gran masa rural, principalmente negra, hacia las ciudades del norte, fundamentalmente. Con el tiempo, las desigualdades económicas y sociales se hicieron evidentes por su incapacidad para encontrar mejores trabajos, debido a sus bajos niveles de educación y a su confinación en barrios de viviendas de mala construcción. Como resultado, la delincuencia fue creciendo de tal manera que, ante esta problemática, la clase media blanca huyó a alcanzar su sueño americano en áreas residenciales, donde las casas con jardín y el coche conformaron las herramientas para este nuevo modo de vida. Así, apareció un mobiliario informal, un nuevo tipo de comida más sencilla, etc.

El cambio de vida también trajo un aumento en el número de nacimiento que tuvo como resultado la aparición de la generación de los ***baby boomers***, es decir, los nacidos entre 1946 y 1964. Esta generación fue la que protagonizó los diferentes movimientos contraculturales que cuestionaban el discurso americano y el orden establecido: los ***beats***, primero, y los ***hippies***, que planteaban un nuevo estilo de vida; el movimiento por los derechos civiles y, posteriormente, el indígena, que reclamaba la igualdad de derechos; el feminismo, que planteaba acabar con un sistema fuertemente patriarcal; el pacifismo, que luchó en contra de la guerra de Vietnam, considerada una guerra injusta e imperialista; y el ecologismo, que debía proteger el medioambiente frente a la capacidad del hombre para destruirlo.

No obstante, existió otro sector poblacional que se opuso férreamente a estos posibles cambios. Por un lado, fomentaron la aparición de grupos ultras como el ***Ku Klux Klan*** en el sur de Estados Unidos durante los sesenta. Por otro, el apoyo de Nixon a esa ***mayoría silenciosa*** sirvió de excusa para llevar a cabo episodios tan nefastos como la masacre de Kent State[4]. Por su parte, el movimiento neoconservador fue fortaleciéndose gracias a instituciones que expandieron sus ideas en diferentes medios de comunicación y centros de investigación (Instituto de Empresa Americana, etc.). La fundación de la ***Moral Majority*** en 1979 sirvió para que la ultraderecha cristiana y los ultraconservadores comenzaran a trabajar juntos y consiguiesen que su candidato a la presidencia, Ronald Reagan, ganase las elecciones.

Mientras tanto, las diferentes crisis del petróleo aumentaron la brecha social y económica, manteniendo a la clase media en su estatus social. La política de liberalización y desregularización de Reagan acabó convirtiendo a Wall Street en centro económico de referencia y símbolo de riqueza, cuya especulación financiera nacía de la fusión de empresas a través de medios ilícitos. De este mundo de riqueza surgieron los ***yuppies*** o jóvenes urbanos

profesionales, representados por hombres y mujeres de negocios, cuyas vidas giraban en torno al trabajo, el consumo y la tecnología como medios para lograr el éxito social, la sofisticación y los lujos. Se trataba de un nuevo tipo de trabajador que veía en el individualismo y la competición (Elias, 1990) las herramientas para su realización personal, basada en los beneficios sociales y económicos que su actividad laboral le reportaban, al tiempo que le permitía distinguirse del resto de individuos.

Al mismo tiempo, la delincuencia y las drogas asolaron la ciudad debido a la desigualdad y al empeoramiento en las condiciones de vida del sector menos enriquecido, lo que provocó una sensación de inseguridad a raíz de la violencia creciente relacionada con esos crímenes. Se produjeron también varios asesinatos políticos como los de John F. Kennedy, Robert Kennedy o Martin Luther King; o los intentos de asesinato como el de Richard Nixon en 1974 o el de Ford en 1975. De manera conjunta, empezaron a sobresalir individuos que cometían asesinatos indiscriminados, entre los que se encuentran Charles Whitman, quien, en un tiroteo desde la torre de la Universidad de Texas en 1966, mató a 15 personas e hirió a 32; o Brenda Ann Spencer, una adolescente de 16 años que mató a dos personas e hirió a nueve porque, según afirmó, no le gustaban los lunes. Resultado de todo ello fue la asimilación de la ciudad como lugar donde no existía la seguridad, lo que quedó patente en el aumento de la venta de armas (Kallen, 1999).

EL EMPODERAMIENTO DE LA CULTURA POPULAR

El aumento de la población adolescente atrajo la atención de los medios de comunicación y la cultura popular. Su importancia como grupo de consumo y contestatario se reflejó en el nacimiento de las diferentes subculturas adolescentes, tanto en este país como en Europa, donde nacieron los ***Blouson Noirs*** —Francia— o los ***Teddy Boys*** —Gran Bretaña— (Judt, 2006), que se

caracterizaban por la rebeldía y el descontento ante las figuras paternas y de autoridad. La música fue esencial como reflejo de esta revolución que tuvo diferentes tendencias.

En la década de los cincuenta dominó el ***rock 'n' roll*** con artistas como Elvis Presley, irrumpieron grupos que despertaron la moda juvenil por las bandas británicas como los Beatles o los Rolling Stones y aumentó la presencia de artistas negros como Otis Redding o Aretha Franklin. Durante los sesenta, la música derivó hacia el ***folk*** con letras protesta compuestas por cantautores, como es el caso de Joan Baez o Bob Dylan, y hacia cantantes que reflejaban el cambio con respecto al sexo y las drogas, como Janice Joplin o Jefferson Airplane. Los setenta fueron, además, testigos de la diversificación del ***rock*** en diferentes tendencias como el ***heavy metal*** (Black Sabbath) o melodías más dulces (Joni Mitchel). Frente a estas tendencias nacieron otras que ligaban moda, estilo de vida y música, donde el ***punk*** apareció como respuesta a la domesticación comercial del ***rock*** (Ramones, Patti Smith), mientras que la música disco acabó causando furor entre una parte de los jóvenes. La década de los ochenta se caracterizó por la popularización de la música pop, que convirtió a Madonna o Michael Jackson en ídolos juveniles, gracias a los conciertos o el ***merchandising*** que ofrecían.

Esta nueva cultura quedó reflejada no solo en el terreno musical, sino también en la televisión, que adaptó su programación a los cambios sociales e incluso desempeñó un papel esencial en la retransmisión de imágenes de la guerra de Vietnam (Ashby, 2006).

LA SOCIEDAD DE LA CIENCIA

La ciencia y la tecnología alcanzaron un lugar preeminente en diferentes ámbitos sociales. Por un lado, la propia Guerra Fría centraba parte de sus victorias en el avance tecnológico (llegada a la luna el 11 de julio de 1969) y,

por otro, la propia vida cotidiana, que se simplificó enormemente con artilugios como el control remoto. También aparecieron los primeros ordenadores, o el ***walkman***, que permitía a los jóvenes escuchar su música de manera individual. Sin embargo, ese mismo avance también tuvo su contrapartida, ya que además de las consecuencias negativas que habían demostrado el genocidio en Alemania o las bombas nucleares en Japón, empezaron a aparecer gases como el napalm, cuya eficacia se medía en la cantidad de vidas que era capaz de arrebatar.

La mayor confianza en la ciencia a nivel social conllevó su popularización, que se reflejó en el aumento de pseudocientíficos y periódicos sensacionalistas que contaban los hechos de forma aislada. Como la sociedad no conseguía alcanzar a comprender la totalidad del proceso, la superstición popular fue ganando terreno al conocimiento científico. Mientras tanto, el giro conservador que personificó la presidencia de Reagan se expresó también mediante la extensión de una paranoia alimentada por el propio proceso que estaba sufriendo la información. El surgimiento de canales especializados en la televisión por cable acabó generando un tipo de noticias que sobrepasaban los límites periodísticos en favor del entretenimiento. La ***trash TV*** fue el resultado de este proceso y acabó englobando los programas de entrevistas, noticias, etc., que centraban su atención en temas sexuales o violentos, con una perspectiva amarillista (Keller, 1993).

En resumen, Estados Unidos experimentó una de sus épocas más convulsas durante las décadas de los sesenta, los setenta y los ochenta, a causa de las propias transformaciones sociales y la Guerra Fría. Los cambios en los modos de vida tradicionales dieron lugar a un cuestionamiento del discurso hegemónico, aunque la dinámica inherente a la Guerra Fría reforzó ciertos valores como el capitalismo o el consumismo. Sin embargo, las crisis económicas y el aumento de la desigualdad social provocaron una brecha que

desembocó en un aumento en la criminalidad, las drogas y la violencia, que resultó en un incremento de la inseguridad social, a causa de una mayor alienación característica del proceso de urbanización en la posguerra.

EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE

¿A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DE CINE DE TERROR?

El género cinematográfico no solo hace referencia a la fórmula narrativa (repetición de iconos, situaciones y temas definidos), tal como explica Rick Altman (2000), sino también a la presencia de una producción y una distribución especializadas, así como al gusto de una audiencia por esta temática. En primer lugar, en el terror es esencial diferenciar el miedo cinemático, el terror y el horror. El último engloba a aquellas cintas que sitúan la amenaza en lo fantástico e inexplicable, mientras que el terror está siempre basado en nuestra realidad y nuestra manera de racionalizar el mundo que nos rodea (Twitchell, 1989). El miedo cinemático, tal y como explica Julian Hanich, "es como un primer plano buscado libremente y deseado por el cuerpo. [...] Las experiencias miedosas van más allá que lo que se aguanta y algo más que simplemente el 'me está pasando a mí'. En su lugar, implican una experiencia del yo" (Hanich, 2010: 234). La experiencia sensorial podría considerarse un reclamo propio del individualismo imperante, cuyas sensaciones implican una forma de catarsis que reafirman la existencia de la persona.

Desde el punto de vista de la fórmula existe un esquema mayoritario sobre el que se articula la gran mayoría de las historias. Por un lado, la centralidad de la normalidad es un aspecto clave y simboliza la manifestación cinematográfica del discurso hegemónico, según el cual se produce la

naturalización de una comprensión y representación del mundo aparentemente objetivas (Fairclough, 1989). La personificación de esos ideales y los de belleza se produce en la figura de los protagonistas, cuya actuación se regiría por el sentido común, que sirve para alejar esta concepción de cualquier tipo de implicación ideológica. Por otro lado, la monstruosidad como personaje corpóreo o incorpóreo alude tanto a lo ajeno a los límites del discurso hegemónico del sentido común como a los elementos disidentes dentro de los límites sociales que cuestionan la ideología dominante. Su existencia sirve para reafirmar la esencia de la normalidad, en tanto en cuanto "solamente podemos construir significado a través del diálogo con el otro" (Hall, 1997: 234).

El monstruo evidencia la naturaleza cultural del terror, cuyas construcciones de maldad varían en función del momento histórico y la sociedad en la que nacen. En todas sus formas, este extraño siempre es revestido de un lenguaje amenazante y perturbador, cuya subversión recae en la naturaleza transgresiva de sus actos. La sociedad debe responder a esta amenaza y aniquilarlo o someterlo debido a que la potencialidad de su victoria atacaría la infalibilidad del discurso hegemónico. "La película de terror debe ser mirada como la visualización de la dialéctica entre los sistemas lingüísticos y de orden impuestos y la descomposición de dichos sistemas con sus propias contradicciones internas" (Prince, 2012: 21).

La particularidad en la construcción histórica del relato audiovisual del asesino en serie en Estados Unidos implica la importancia de comprender el propio desarrollo del cine de terror contemporáneo, no solo desde el ámbito de la narrativa, sino también desde las propias transformaciones producidas en el ámbito de la industria. El empoderamiento de la cultura popular acabó conllevando el ensalzamiento del terror y alcanzó una narrativa transmediática.

PARA UNA HISTORIA DEL TERROR EN ESTADOS UNIDOS. EL CINE DE GÉNERO DE LOS SESENTA A LOS OCHENTA

EL TERROR HASTA LA DÉCADA DE LOS SESENTA

La historia de Estados Unidos comienza en el siglo XVII. A pesar del intento de mitificación de su origen, ciertos episodios han ensombrecido dichas narraciones, como la intolerancia de los juicios de Salem en Nueva Inglaterra entre 1692 y 1693 (cientos de mujeres fueron acusadas de brujería), la esclavitud o la guerra civil (1861-1865). Estos capítulos vergonzosos inspiraron a la literatura gótica, que exploraba temas como el racionalismo y su perversidad, el lado oscuro del puritanismo o la existencia del fantasmas y otras criaturas (Lloyd-Smith, 2004).

Entre los autores podemos encontrar a Charles Brockden Brown, con ***Wieland; o la transformación*** (***Wieland: or, The Transformation: An American Tale***, 1789); a Ambrose Bierce, con ***Un habitante de Carcosa*** (***An Inhabitant of Carcosa***, 1888) o el afamado Edgard Allan Poe, autor de ***El pozo y el péndulo*** (***The Pit and the Pendulum***), entre otros. A comienzos del siglo XX la literatura gótica sureña centró su atención en el monstruoso sistema moral, la herencia india, etc., y entre sus autores se encuentran William Faulkner o Eudora Welty. Por otro lado, H. P. Lovecraft creó un universo propio englobado dentro de los mitos de Cthulhu, que se centraba en la existencia de unos dioses ancestrales que habían sido expulsados de la Tierra.

El siglo XX también fue testigo de la popularización de la radio cuando no existía la televisión y, en este medio, el terror fue protagonista de algunos programas, entre los que se encontraban los espacios dedicados a contar historias terroríficas, a saber, ***Lights Out*** (NBC, 1946-1962) o ***The Witch's Tale*** (WOR, 1931-1938), que fue un programa de gran éxito, presentado por una bruja de Salem llamada Vieja Nancy, que semanalmente contaba un

cuento sobre casas encantadas, muertos, etc. Las nuevas tecnologías fueron esenciales para la mejora de estas historias, gracias a la inclusión de efectos sonoros. Además, la ausencia de censura radiofónica oficial permitió el tratamiento de temas como la muerte, la sexualidad o la putrefacción con el objetivo de que los oyentes dejasen volar su imaginación (Deforrest, 2004).

En el terreno cinematográfico, el cine sonoro vio nacer el terror como género, ya que, aunque había aparecido algún título individual (***Frankenstein***, Searle Dawley, 1910), el sonido sincronizado permitió crear un tipo de realidad cinematográfica que atrapase al espectador (Spadoni, 2007). Así, el estudio Universal fue el encargado de desarrollar el género gracias a películas como ***El hombre que ríe*** (***The Man Who Laughs***, Paul Leni, 1928) y a su ciclo de monstruos clásicos, con las figuras de ***Drácula*** (***Dracula***, Todd Browning, 1931), ***La momia*** (***The Mummy***, Karl Freund, 1932) o ***El hombre lobo*** (***The Wolf Man***, George Waggner, 1941). Su gran popularidad condujo a producciones que explotaron estas figuras, como ***Frankenstein y el hombre lobo*** (***Frankenstein Meets the Wolf Man***, Roy William Neill, 1943), o parodias como ***Abbot y Costello contra los fantasmas*** (***Abbot and Costello Meet Frankenstein***, Charles Barton, 1948). La RKO y su productor Val Lewton se encargaron de continuar con el género mediante filmes de serie B como ***Yo anduve con un zombi*** (***I Walked with a Zombie***, Jacques Tourneur, 1943).

Tras la Segunda Guerra Mundial el cine de terror cambió radicalmente. Por una parte, este conflicto había traído consigo unas consecuencias desastrosas por los millones de muertes, el Holocausto nazi y el bombardeo atómico sobre Japón, cuyo descubrimiento tuvo como resultado el enquistamiento de un trauma cultural de tales dimensiones, que forzó a la sociedad a replantearse la modernidad en términos de progreso. El nazi fue el que acabó encarnando "el mal absoluto e intranquilizado, un mal radical que amenazó la misma

esencia de la civilización humana" (Alexander, 2002: 13). Por otra parte, las salas de cine experimentaron un rejuvenecimiento de la audiencia, cuyas edades oscilaban entre los 12 y los 25 años. Además, la libertad que otorgó el caso Paramount de 1948[5] a las cadenas de exhibición, la ampliación de los límites de censura en el código Hays[6] y la importancia del coche fueron aspectos determinantes en la trascendencia que adquirió el autocine como lugar de esparcimiento, libertad y privacidad, cuya ausencia de control posibilitó el desarrollo del cine ***exploitation***. Se trataba de un conjunto de películas de bajo presupuesto dirigidas a la explotación de la violencia y el sexo que "disfrutó de un aluvión de producciones, y mientras los distribuidores se esforzaron en mantener su negocio al margen de la televisión y los estudios, la carrera estaba en ser más extremos, más chocantes, más bizarros. Los avances de estilo también se hicieron: algunas de las producciones más extrañas del terror emergieron en los setenta, con un campo similar en los ochenta" (Thrower, 2007: 11).

Desde el punto de vista narrativo, durante la década de los cincuenta emergieron diferentes subgéneros. En primer lugar, aquellas películas que utilizaban las invasiones de alienígenas como metáforas del miedo a la invasión comunista (***Vinieron del espacio***; ***It Came From Outer Space***, Jack Arnold, 1953). En segundo lugar, nació un conjunto de películas que situaban a la ciencia como responsable en la creación de monstruos abominables (***La humanidad en peligro***, ***Them***, Gordon Douglas, 1954). Al mismo tiempo, hubo un género que explotó a los monstruos y los acercó a la audiencia adolescente (***El hombre lobo adolescente***, ***I Was a Teenage Werewolf***, Gene Fowler Jr., 1957).

La fórmula ***exploitation*** permitió la aparición de figuras individuales como es el caso del productor Roger Corman y su productora AIP, quien produjo un gran número de títulos de género (***El ataque de los monstruos***, ***Attack of***

the Crab Monsters, 1957). También encontramos a directores especializados como Ed Wood Jr. (***Plan 9 del espacio exterior***, ***Plan 9 From Outer Space***, 1959); Russ Meyer, uno de los padrinos del ***sexploitation*** (***El inmoral sr. Teas***, ***The Immoral Mr. Teas***, 1959); o William Castle, cuyo éxito descansa en la utilización de artilugios y atrezo (***Macabre***, 1958).

En todo este desarrollo es esencial recordar la importancia de las influencias cinematográficas extrafronterizas, las cuales serán una constante hasta nuestros días. En el caso de este género, la productora Hammer Films gozó de un gran éxito en esta década con producciones que situaban a los monstruos en localizaciones góticas inglesas y aparecían personajes femeninos que resaltaban la belleza de su físico.

La popularidad del terror generó que traspasase los límites,e hizo surgir el ***horror yune*** en la música, con artistas como Bobby "Boris" Picket; los ***horror hosts*** o presentadores de televisión, como son Vampira o Zacherley, que buscaban introducir al espectador en la atmósfera idónea (Cooper, 1997). Por su parte, la editorial Entertainment Comics (EC) desarrolló ***Historias de la Cripta***, mediante sus tres colecciones, ***Tales From the Crypt***, ***The Vault of Horror*** y ***The Haunt of Fear*** entre 1950 y 1954, con un formato similar a ***The Witch's Hour***. Las diferentes historias contadas por los presentadores de cada colección centraban su atención en ofrecer historias escabrosas y macabras, cuyas imágenes ofrecían una violencia que podía imitar a los episodios más salvajes de la historia reciente (Engelhardt, 1995).

Tanto la popularización del género como el consumismo imperante despertaron una ***monstermanía*** que consistió en el consumo de productos relacionados, como juguetes, y en la aparición de revistas especializadas, como ***Famous Monsters of Filmland***, que comenzó a publicarse en 1958.

LA DÉCADA DE LOS SESENTA

Los años sesenta comenzaron con ***Psicosis*** (***Psycho***, Alfred Hitchcock, 1960) que marcó un hito en el cine en general y en terror en particular por su ruptura con el modelo narrativo clásico de Hollywood (acaba con el personaje protagonista a mitad del filme) y su profundización en las ansiedades más profundas del americano medio. En esta ruptura, la brutalidad del asesinato de la protagonista obligó al espectador a enfrentarse con un nuevo tipo de violencia que situaba al cuerpo humano como receptáculo de las ansiedades y la frustración, además de servir como reflejo de los castigos corporales sufridos por las víctimas del nazismo que estaban siendo descubiertos en la sociedad de posguerra.

Desde el punto de vista industrial, la producción independiente siguió permitiendo que nuevos cineastas y artistas participasen en este mundo así como una mayor autonomía creativa. Sin embargo, el mantenimiento de la distribución por parte de los grandes estudios exigió una dura competición entre los productores por la venta de sus productos.

Asimismo, Roger Corman y AIP ejemplificaron la capacidad de competir en el mercado independiente con sus realizaciones de bajo presupuesto, dirigidas a un público adolescente, que permitieron acceder a promesas del cine como Francis Ford Coppola o Jack Nicholson.

En este sentido, el autocine seguía siendo un espacio de socialización importante donde "los adolescentes podían hablar con sus amigos durante la película o 'liarse' entre ellos, y los niños pequeños podían dormir en el asiento trasero mientras mamá y papá veían una película, ahorrándose el coste de la canguro" (Monaco, 2001: 47). La popularidad del centro comercial generó que a partir de la década de los sesenta las salas de cine se convirtieran en multicines donde se proyectaban varias películas simultáneamente en un mismo lugar.

Desde un punto de vista narrativo, las producciones independientes se

dejaron influir por la violencia creciente debido a los asesinatos políticos, los disturbios a causa de la polarización social o las imágenes en televisión sobre la guerra de Vietnam. Algunos ejemplos son ***Easy Rider. Buscando mi destino*** (***Easy Rider***, Dennis Hopper, 1969) o ***El graduado*** (***The Graduate***, Mike Nichols, 1967). De esta manera nació el periodo del nuevo Hollywood, compuesto por un conjunto de películas con propuestas estilísticas y narrativas diferentes y un cuestionamiento de la sociedad en sus planteamientos narrativos. Además, existió otro grupo de directores, entre los que se encontraban Jonas Mekas o John Cassavettes, que integraron la escena ***underground***, con producciones experimentales.

Al mismo tiempo, las producciones europeas tuvieron una gran influencia en este cambio como demuestra el nicho de la distribución dedicada a las películas de autor europeas y el crecimiento de las salas de cine de arte y ensayo en la ciudad de Nueva York (Balio, 2010). Además, el terror fílmico del viejo continente era muy cercano al cine de arte y ensayo ya que bebían de los mismos traumas y "ambos se esfuerzan por ampliar lo que era considerado aceptable con respecto a la violencia y al sexo en pantalla. Además, ambos comparten una tendencia hacia la atrevida experimentación con el diseño, el color, la iluminación, el trabajo de cámara, el montaje y el sonido" (Olney, 2013: 8).

De esta manera, el cine ***exploitation*** tanto europeo como estadounidense comenzó a unificarse en una historia paralela y a retroalimentarse entre las diferentes cinematografías. En Italia, el ***giallo***, con directores como Mario Bava (***Seis mujeres para el asesino***, ***Sei Donne Per L'assassino***, 1964) o Dario Argento (***Rojo oscuro***, ***Profondo Rosso***, 1975), mezclaba el ***thriller*** con la descripción gráfica de los asesinatos, que solían estar realizados por un asesino en serie con guantes negros de piel.

En Estados Unidos, Herschell Gordon Lewis, el padrino del Gore (***Blood***

Feast, 1963; ***2000 maniacos***, ***Two Thousand Maniacs!***, 1964; ***Color Me Blood Red***, 1965), fue el responsable del nacimiento de un subgénero que se basaba en la descripción detallada y gráfica de los asesinatos, tal y como sucedía en el teatro del Grand Guignol. El mayor realismo se logró gracias a las mejoras tecnológicas (cámara de 35 mm, mejora de las lentes y del sonido, posibilidad de ***zoom***, montaje con planos más cortos). Sin embargo, a pesar de la sátira en torno a su país, se trató de un cine muy conservador que acabó banalizando la violencia y objetivizando a las mujeres (Hogan, 1986).

1968 marcó el fin de la censura y fue el año de estreno de dos producciones de género que gozaron de una gran popularidad. En primer lugar, ***Rosemary's Baby***, dirigida por Roman Polanski y producida por William Castle, reflejó la polarización social a través de la metáfora de la llegada del demonio con una narración de tintes apocalípticos. La segunda película, ***Night of the Living Dead***, dirigida por George A. Romero, modernizaba la figura del ***zombie***, convirtiéndolo en un muerto autoconsciente con hambre de cerebros y carne humana sin límites. Esta película se caracteriza por tener un estilo naturalista que buscaba despertar un mayor miedo en la audiencia, lo que explica que los actores fueran desconocidos, las localizaciones anónimas y el estilo documental (Towlson, 2014), marcando el inicio del movimiento conocido como ***American Gothic***.

LA DÉCADA DE LOS SETENTA

La continuación con el nuevo Hollywood hasta el final de la década permitió a los cineastas independientes realizar nuevas propuestas. Por un lado, la enorme influencia de la teoría de autor francesa dejó huella en directores como William Friedkin o Peter Bogdanovich y, por otro, la nueva generación (***movie brats*** o mimados de Hollywood), conformada por Brian de Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas y Steven Spielberg,

experimentó con las posibilidades del género, como demuestran los dos grandes éxitos del momento, ***Jaws*** (Steven Spielberg, 1975) o ***Star Wars*** (George Lucas, 1977), que se clasificaron como terror y ciencia ficción respectivamente.

El cine ***exploitation*** continuó renovándose a través de diversos subgéneros, a saber, el ***blaxploitation***, enfocado a la audiencia negra y su cultura popular (***Shaft***, Gordon Parks, 1971; ***Blacula***, William Crain, 1972); el ***nazisploitation*** (***Ilsa, She Wolf of the SS***, Don Edmonds, 1975; ***Salon Kitty***, Tinto Brass, 1976) y el ***nunsploitation*** (***Le Monarche di Sant'Arcangelo***, Domenico Paolella, 1973), que mezclaban la estética nazi y la estética de las monjas respectivamente con el ***sexploitation***; el cine S&M o sadomasoquista (***La Frusta e Il Corpo***, Mario Bava, 1963; ***Marquis de Sade: Justine***, Jess Franco, 1969); o el subgénero de caníbales (***Cannibal Holocaust***, Ruggero Deodato, 1980), que gozó de gran popularidad durante los ochenta.

Los setenta fueron también testigos del cine ***trash***, cuyo representante fue John Waters y su grupo de ***Dreamlanders***, de entre los que sobresalía el travesti Harris Glenn Milstead, más conocido como Divine, quien protagonizó la "trilogía basura" (***Pink Flamingos***, 1972; ***Female Trouble***, 1974; ***Desperate Living***, 1977). En estos trabajos los tabúes y los elementos silenciados eran expuestos mediante un relato satírico, que rendía tributo a Gordon Lewis, a quien John Waters consideraba como un maestro. En la misma línea hubo un musical de origen británico llamado ***The Rocky Horror Picture Show*** (Jim Sharman, 1975), que acabó convirtiéndose en el paradigma del cine de culto, gracias a su estética ***camp*** y a su tratamiento cómico de temas contraculturales como la homosexualidad.

El porno tuvo su máxima expresión también en este mismo periodo, cuyo éxito de taquilla fue ***Garganta profunda*** (***Deep Throat***, Gerard Damiano,

1972), debido a que verla suponía un acto de rebeldía contra las autoridades, ya que Nixon intentó persistentemente censurar este título. A pesar de esta liberación el éxito del género no duró mucho ya que, por un lado, las ciudades podían controlar lo que se exhibía en los cines e incluso prohibirlo (Lewis, 2000), y, por otro, la llegada del reproductor de vídeo facilitó el visionado casero. Además, la propia renovación de Hollywood consiguió atraer la atención del gran público y mantenerse en la cúspide.

Volviendo al cine de terror, se dividió en dos tendencias industriales por el gran éxito que cosechó. En primer lugar, encontramos el cine de terror ***mainstream***, compuesto por aquellas producciones con grandes presupuestos y con vínculos más cercanos a los grandes estudios (***The Exorcist***, William Friedkin, 1973; ***It's Alive***, Larry Cohen, 1974). Dentro de esta tendencia, ***Jaws*** fue un hito esencial, ya que inauguró el ***blockbuster***, o producción de gran presupuesto, con una importante campaña publicitaria, que buscaba conseguir grandes beneficios. En segundo lugar, el cine independiente siguió su camino y sirvió de "espacio donde el cine de autor trabajaba codo con codo con el espectáculo de la atrocidad, y donde la explotación era una característica habitual del ***exploitation***" (Mendik y Schneider, 2002: 2). ***Martin*** (George A. Romero, 1977) o ***La violencia del sexo*** (***I Spit On Your Grave***, Meir Zarchi, 1980) fueron algunos ejemplos. Algunos de estos directores se elevaron a la categoría de maestros del género por la experimentación en la técnica y las novedades narrativas, entre los que se encontraban George A. Romero, Wes Craven (***Las colinas tienen ojos***, ***The Hill Have Eyes***, 1977), Tobe Hooper (***La matanza de Texas***, ***The Texas Chain Saw Massacre***, 1974), John Carpenter (***La noche de Halloween***, ***Halloween***, 1978) o David Cronenberg (***Vinieron de dentro de…***, ***Shivers or They Came From Within***, 1975). En líneas generales se puede afirmar que se trataba de un estilo más realista y sangriento, que

aprovechaba las posibilidades del formato Super-8 y aprovecharon el abaratamiento y el aligeramiento de las cámaras.

1978 se convirtió en un hito gracias al estreno de ***Halloween*** que, con un argumento sencillo y una técnica refinada, gozó de una gran popularidad y se convirtió en fuente de inspiración para otros trabajos que acabaron conformando el ***slasher***, muy popular en la década de los ochenta.

LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

Los años setenta se despidieron con la aparición de la televisión por cable y el reproductor de vídeo, dos formatos que cambiaron la industria cinematográfica. En el segundo ejemplo, el acceso a la producción fue mucho más sencillo, porque las cámaras permitieron abaratar costes y revisar las escenas, a pesar de la inferior calidad de imagen. La diversificación de mercados (cine, televisión, vídeo), por su parte, vino acompañada de un cambio en el panorama industrial. Por un lado, las multinacionales de la comunicación comenzaron a comprar los grandes estudios de Hollywood y a establecer monopolios que se centraban en las fusiones y adquisiciones. Por otro lado, las ***mini-majors*** (The Cannon Group, New Line Cinema, etc.) fueron una "marca de producción independiente [que] estaba destinada a expresar opiniones alternativas, a representar minorías, a examinar problemas sociales, a cubrir 'historias escondidas', en resumen, a tratar con una temática que la televisión comercial y (en gran medida) el cine evitaba" (Tzioumakis, 2005: 209).

El género de terror pudo vivir su renacimiento gracias a la popularización del vídeo, aunque se impregnó del conservadurismo imperante en otras producciones (héroes hipermasculinizados que representaban los ideales de Reagan, la importancia de la familia y la nostalgia, etc.). Este maniqueísmo se tradujo en personificaciones corpóreas, como demuestra el caso del

satanismo que situaba al diablo como monstruo corpóreo en lugar de posesión simbólica como había sucedido en los setenta (Reagan en ***The Exorcist***). Satán personificó la paranoia cultural del mal y la consecuente retórica de declive de esta civilización. La concepción del demonio como amenaza constante servía para explicar la diferencia generacional de los adolescentes o la música ***heavy metal***, ante lo que la narrativa fílmica sirvió para reforzar esta idea. En estos filmes los adolescentes eran las principales víctimas u objetivos del demonio (***La llamada del diablo***, ***976-EVIL***, Robert Englund, 1988; ***Lucifer***, ***Fear No Evil***, Frank Laloggia, 1981).

La expresión del mal no solo se servía del diablo, sino que el exitoso género ***slasher*** también lo aplicaba a un enemigo exterior que castigaba las actitudes transgresoras de los jóvenes en torno al sexo y las drogas o el alcohol. La creciente explotación de la violencia situó al cuerpo y la carne como único receptáculo del horror, atreviéndose "no solo a violar tabús sino a exponer los secretos de la carne, a desparramar los contenidos del cuerpo" (Pinedo, 1997: 19). Parte de su éxito se debió a la originalidad de las muertes hasta el agotamiento.

La sencillez narrativa, la espectacularidad visual y la demonización del otro se convirtieron en características esenciales de un género que acabó banalizando la violencia al mezclar terror y humor en la misma fórmula (***Un lobo americano en París***, ***An American Werewolf in London***, John Landis, 1981). Sin embargo, películas como ***Henry: retrato de un asesino*** (***Henry: Portrait of a Serial Killer***, John McNaughton, 1986), entre otras, fueron voces alternativas que recurrieron a las técnicas de los setenta para criticar ciertos conflictos sociales que aún perduraban.

Las sagas interminables y las secuelas fueron otra característica propia del terror de los ochenta. Ciertos monstruos del género que, o bien habían aparecido en los setenta, como Michael Myers o Leatherface, o bien nacieron

en esta misma década, como Freddy Krueger o Jason Voorhess, acabaron convirtiéndose en auténticos iconos de la cultura pop, cuya popularidad superó a sus propias producciones. ***Pesadilla en Elm Street*** (***A Nightmare on Elm Street***, Wes Craven, 1984) destaca por su particularidad genérica, cuya mezcla de fantasía y realidad resultan en la hibridación de diferentes géneros: asesino en serie, terror onírico o exorcismo.

Con el tiempo, la popularidad del escritor de género Stephen King (***Carrie***, 1974; ***El resplandor***, ***The Shinning***, 1977) conllevó a la adaptación cinematográfica de algunas de sus obras (***Los chicos del maíz***, ***Children of the Corn***, Fritz Kiersch, 1984). En este sentido, ***Carrie*** (Brian de Palma, 1976) o ***El resplandor*** (***The Shinning***, Stanley Kubrick, 1980) ejemplificaron la atención de directores reputados no especializados en el género por el amplio abanico de posibilidades a la experimentación (***Cat People***, Paul Schrader, 1982).

LA CONSTRUCCIÓN DEL CRIMINAL EN EL DISCURSO SOCIAL

EL NACIMIENTO DE LA CLASIFICACIÓN SERIAL KILLER. ¿QUÉ SE ENTENDÍA POR ESTE CRIMINAL?

La definición de asesino en serie fue creada a finales de la década de los setenta por Robert Ressler en su objetivo por encontrar un término más adecuado para definir a Sam Berkowitz[7]. Hasta ese momento se había utilizado "asesinato de extraños" (***strange killings***), pero se descubrió que en algunos casos el criminal que cometía asesinatos repetidos escogía también a conocidos, además de que igualmente servían para mejorar el asesinato (Ressler y Shachtman, 1992). Desde su acuñación a la actualidad, la definición ha variado enormemente. La última que se utilizaba era "el asesinato ilegal de dos o más víctimas por el (los) mismo(s) criminal(es), en acontecimientos separados" (FBI, 2008a). Sin embargo, en un primer momento, existían diferencias, ya que, por ejemplo, Ronald M. Holmes y James de Burger, en su obra ***Serial Murder***, afirmaban que solía ser un individuo que necesitaba matar repetidamente, durante meses o años, a víctimas desconocidas o no muy cercanas. La motivación era el crimen en sí mismo y sus explicaciones solo podían ser alcanzadas mediante la racionalidad del propio autor (Holmes y De Burger, 1988: 18-19). A diferencia de entonces, los últimos informes han descartado la necesidad

irrefrenable de matar y la posibilidad de que el criminal se detenga por cualquier motivo y no vuelva a cometer ningún asesinato (FBI, 2008a, 2014).

Su carencia de empatía lo vinculó a la psicopatía, término que se creó a principios del siglo XIX para explicar este comportamiento como un trastorno de la personalidad o psicológico, sustituyendo las explicaciones sobrenaturales que se ofrecían previamente (Molero Moreno y Esteban Martínez, 1996). En general, se puede afirmar que un psicópata es un individuo antisocial, impulsivo, con un gran encanto y que carece de sentimiento de culpa y empatía por el otro. Su habilidad para comportarse normalmente es lo que despierta la alarma social por su capacidad de triunfar en la sociedad y pasar inadvertido.

El asesino en serie, al igual que el psicópata, posee una capacidad de ocultamiento e infiltración que le permite pasar desapercibido, cuyos crímenes violan el sentimiento de privacidad, considerada un nicho sagrado para el estadounidense. La conversión de este criminal en un sujeto extraño responde a la incapacidad de la sociedad para comprender sus actos, considerándolos irracionales y atroces. La propia existencia de un individuo que disfruta con placeres salvajes y prohibidos cuestiona así la esencia misma de modernidad, por lo que es necesaria la construcción de este criminal como un individuo apartado de la sociedad.

Desde la perspectiva criminológica, la categoría de asesino en serie comprende según la Unidad de Ciencias del Comportamiento (a finales de los setenta) diversas tipologías: asesinos organizados —demuestran más inteligencia y atraen a desconocidos con trucos— y desorganizados —no eligen a sus víctimas de manera lógica y cometen errores— (Ressler, 2005). En todos los casos, la fantasía desempeña un papel esencial, debido a su funcionamiento como "vía de escape importante y un lugar en el que expresar la emoción y el control sobre otros seres humanos" (Ressler ***et al.***, 1988: 34).

Por un lado, la decisión de este individuo para romper la sensación de seguridad ciudadana en favor de su imaginación cuestiona el monopolio de la violencia estatal y, por otro, pone en peligro la estabilidad social, por cuanto cualquier ciudadano normal puede convertirse en víctima potencial de un asesinato indiscriminado a pesar de cumplir las normas.

El éxito es otro atributo inherente a este tipo de criminal, cuya explicación puede deberse a que "el delincuente tenga una inteligencia superior a la media, a pesar de que su rendimiento sea bajo [o] a la cantidad obsesiva de tiempo y de energía que el delincuente invierte fantaseando, planeando y evaluando el crimen" (Ressler ***et al.***, 2013: 481). En esta afirmación se subraya la idea del triunfo como resultado del esfuerzo, lo que incide en la insania de sus actos al tiempo que la perseverancia es concebida como una virtud para el puritanismo en otros terrenos y como el camino para el éxito.

Desde el punto de vista de las mentalidades colectivas, esta figura acabó presentándose como el criminal más peligroso del momento por su consideración de hombre refinado y culto, cuya existencia "contradice la función más importante que el propio proyecto completo civilizador de la Ilustración implica" (Martín Alegre, 1996: 371). Así, el asesino en serie rural y el urbano comenzarán a ordenarse jerárquicamente, siguiendo la propia organización social.

EL ASCENSO DE LA PSICOLOGÍA COMO CIENCIA Y SU RELACIÓN CON LA INVESTIGACIÓN CRIMINOLÓGICA

La Ilustración fue un periodo que dio un salto a la racionalización y que enmarcó el mundo conocido dentro de los límites del discurso científico y el conocimiento. La locura inicialmente atribuida a la actuación del maligno pasó a considerarse otra enfermedad dentro del catálogo gnoseológico y la psiquiatría y la psicología se fueron conformando como ciencias para comprender el comportamiento humano. Durante la década de los cincuenta,

en Norteamérica, se impulsó fundamentalmente a la segunda como herramienta para tratar algunos problemas de comportamiento y de trastorno mental en ciertos individuos o grupos sociales.

La concepción racionalista de ambas disciplinas como ciencias que estudian los procesos de la mente eliminó cualquier alternativa para solventar tales conflictos, asentándolas dentro del discurso hegemónico. En este sentido, los periódicos y las revistas desempeñaron un papel clave en su ascenso como "un nuevo tipo de autoridad, una que parecía tratar ignorando todo lo que los padres podrían decirte" (Hines, 1986: 27-28). Los diagnósticos del psiquiatra considerado un científico en el más estricto sentido de la palabra se convirtieron en una verdad incuestionable hasta el punto en que se descartó cualquier tipo de disidencia. Sin embargo, se trató de un proceso que no fue ajeno a cuestiones morales en torno a la clase y a la etnia, ya que la mayor parte de esquizofrénicos fueron negros y pobres (Whitaker, 2002: 174). En este sentido, el ensalzamiento de estos científicos que se consideraban infalibles por su autoridad (estudio, experiencia, posición en una institución psiquiátrica, etc.) les otorgó la capacidad de decidir los límites de la normalidad y catalogar lo anormal o insano.

Por su parte, la Agencia Federal de Investigación (Federal Bureau of Investigation, FBI) fue una institución clave. Había sido creada en 1908 con el objetivo de que el Departamento de Justicia de Estados Unidos tuviese un grupo de personas investigando en casos de especial relevancia. A lo largo de la historia se puede observar cómo las investigaciones respondían a las problemáticas coyunturales: espionaje, derechos civiles, crimen organizado… La década de los setenta supuso un punto de inflexión para esta institución con respecto al asesino en serie debido a la aparición de varios agentes (Howard Teten o Robert Ressler) interesados en aplicar la psicología o la psiquiatría en la investigación de los crímenes violentos. En 1972 se crearon

la Universidad de Quántico, para la formación de agentes, y la Unidad de Ciencias del Comportamiento —pasó a llamarse Unidad de Análisis del Comportamiento—, con el objetivo de establecer patrones de comportamiento criminal.

La siguiente década fue testigo de la mejora de las técnicas de catalogación hasta que, en 1984, se abrió el Centro Nacional de Análisis de Crimen Violento (NCAVC), un servicio especial dirigido a los agentes estatales y locales, con el objetivo de reunir y ofrecer la información necesaria sobre los perfiles psicológicos (FBI, 2008b). Así, la creación de unidades especializadas en el estudio de los asesinos en serie revelaba una preocupación cada vez mayor por este tipo de violencia.

Desde mediados de la década anterior, la retórica de la decadencia fue adquiriendo más fuerza en una sociedad que se veía abocada al fin, siendo Nixon y Reagan los presidentes que mejor ejemplificaban la traducción moral de los problemas sociales mediante un discurso puritano. En medio de este ambiente conservador, en el año 1985, el VICAP —Programa de Aprehensión de Criminales Violentos— emitió un informe donde explicaba los objetivos de la unidad: "A diferencia de otras disciplinas preocupadas por la violencia humana, los cuerpos de seguridad no buscan explicar, como primer objetivo, las acciones de los criminales violentos. En su lugar, su tarea es determinar la identidad del criminal basado en lo que sabemos de sus acciones" (Douglas y Burgess, 1986: 9).

Fue en este contexto cuando Robert K. Ressler acuñó su término "asesino en serie", que nació de la conceptualización británica de "crímenes en serie" y servía para comprender la rareza de un criminal que experimentaba la misma sensación que un espectador al final de un capítulo que no tenía un final cerrado y continuaba en la siguiente entrega (Ressler y Shachtman, 1992). Desde el punto de vista lingüístico, la aparición de este nuevo

concepto en la ciencia y su posterior popularización tuvieron como resultado la creación de significados sociales que modelaron dicho concepto (Tonkinss, 2004).

El siguiente paso fue la atribución a esta categoría de características comunes (asesinato repetido, desviación moral, quebrantamiento de la ley, etc.) que resultaron en la cosificación y despersonalización de estos individuos. Además, la inclusión dentro de esta figura de delincuentes tan dispares como Jack el Destripador, Henry Howard Holmes o Ted Bundy desembocó en que la existencia de estos sujetos fuera expresada únicamente a través de sus delitos. La progresiva privación de sus características humanas posibilitó su conversión cinematográfica y social en una monstruosidad impregnada de clichés y tópicos repetitivos (Macdonald, 2013). De hecho, este proceso de deshumanización unido a la sensación de inseguridad y paranoia social tuvieron como resultado un relato apocalíptico simbolizado por el asesino en serie. Su figura se encontró así relacionada con otros peligros similares socialmente como fue el satanismo, el cual simbolizó el acechamiento de las fuerzas oscuras sobre Estados Unidos en un intento por acabar con su destino de liderar el mundo.

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y SU RELACIÓN CON EL ASESINO EN SERIE

La televisión comenzó a instalarse en los hogares como parte del mobiliario desde mediados de los cincuenta. La retransmisión de la crudeza del conflicto vietnamita y los programas informativos en general la situaron como un medio de información fiable y objetiva. Además, la inmediatez en la retransmisión de noticias y las imágenes en movimiento, con su mayor realismo, permitieron reforzar dicha idea. En 1975 surgió la televisión por cable y, con ella, la aparición de ciertos canales —HBO, MTV— que requerían de una suscripción para acceder a sus contenidos (Spigel y Curtin, 1997). Dos años

más tarde, la anulación de las restricciones de la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC) por la sentencia del Tribunal Supremo posibilitó que ofreciesen un contenido distintivo del resto de sus cadenas.

Por su parte, la prensa experimentó un giro en sus noticias hacia el amarillismo y el entretenimiento, debido a que las grandes cadenas y grupos corporativos empezaron a agregar a los periódicos locales y estatales, otorgándoles un estatus a nivel nacional. De esta manera, el sensacionalismo que algunas noticias locales poseían acabó trasladándose al ámbito nacional. Todo ello unido al interés por los casos de asesinatos en serie explican la popularización de este tipo de criminales y su asociación con la monstruosidad, incluso antes de la aparición del término (Jenkins, 1992). De manera similar, el satanismo fue un miedo creado y validado socialmente a raíz de la rumorología, cuyas historias no eran comprobadas rigurosamente, pero, a raíz de la repetición, se asumían como verdad (Victor, 1993).

El creciente interés por estos individuos que ocultaban sus intenciones sucedió simultáneamente al descubrimiento de auténticas conductas psicopáticas en Vietnam, los cuales revelaron un sistema tan sádico, atroz y horrible como el que se había asociado a los nazis en la Segunda Guerra Mundial (Murley, 2008). La incomprensión del asesino en serie era similar a lo que sucedía con el nazi, en el sentido en que ambos eran individuos normales, nacidos en una civilización racional y avanzada, que demostraban un comportamiento totalmente bárbaro. El nazismo era un sistema ideológico entendido como un ejemplo de declive cultural, que parecía asemejarse a lo que sucedía en este país, asolado por la violencia irracional y un sentimiento de apocalipsis derivado de la crisis, cuya personificación parecía estar perfectamente encarnada en el asesino en serie y en las acciones aberrantes de los soldados.

La búsqueda de respuestas racionales y la falta de rigor en los medios de

comunicación explican el nacimiento de los pseudoexpertos o ***talking heads***, es decir, individuos que se atribuían la categoría de expertos y establecían un discurso basado en especulaciones, mitos y desinformaciones en torno al ***serial killer*** que sirvieron para reconstruir su discurso. El mayor realismo y detallismo gráfico de las imágenes en televisión y cine servían para alimentar la imaginación de la audiencia. Al mismo tiempo, la violencia sufrió un proceso de banalización asentado sobre el espectáculo y el entretenimiento, cuyo resultado supuso la inmunización y el interés morboso de la audiencia. El énfasis de la televisión en la violencia o el sexo explican la aparición de los programas de recreación como ***America Most Wanted*** (Fox, 1968-2012) y el desarrollo televisivo del ***true crime fiction***, que centraba su atención en la personalidad del asesino y sus crímenes, cuyos detalles incidían en la aberración de su existencia. El caso más claro fue la obra ***Helter Skelter*** de Charles Bugliosi (1974), donde describía a Charles Manson como un hombre con una capacidad de manipulación absoluta sobre las mujeres de La Familia[8].

En resumen, el discurso que emanaba de esta tendencia y los pseudoexpertos elevaban la monstruosidad como característica principal del asesino en serie (Ingebretsen, 1998), lo que negaba su humanidad y legitimaba socialmente el castigo y la coerción como herramientas para derrotarlo. El conservadurismo creciente influyó también en su comprensión como desviación, situándolo fuera de los límites de la normalidad. Sus características distintivas se habían ido construyendo en las fuentes populares antes de la aparición del término, que visibilizó un enemigo ya creado. Desde el principio, su figura nació en "una guerra entre representantes de la sociedad sana contra monstruos criminales semihumanos" (Jenkins, 1994: 78), por lo que, además, la retroalimentación de los mitos por parte de los medios sirvió para popularización el discurso de

la diferencia por su monstruosidad, cuya peligrosidad fue explorada en espacios como el terror cinematográfico.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MONSTRUO EN EL DISCURSO CINEMATOGRÁFICO DE TERROR

LA EVOLUCIÓN DEL ASESINO EN SERIE EN EL CINE DE TERROR

El cine posclásico de terror se había centrado fundamentalmente en aquellos temores provenientes del exterior como el comunismo, simbolizado por el extraterrestre. El agotamiento de las fórmulas y el propio devenir histórico situaron al asesino en serie como figura central dentro del género. Las atrocidades cometidas por el propio ser humano impedían volver al relato de los monstruos clásicos, por lo que el individuo debía ser ahora el responsable de generar el miedo entre sus congéneres. Sin embargo, a pesar de la inexistencia del término, el asesino que repetía homicidios a lo largo del tiempo acabó siendo el antagonista central.

El subgénero en torno a este tipo de monstruo nació con ***Psicosis*** (Alfred Hitchcock), un título que se había basado en Ed Gein para crear a Norman Bates, que supuso la difuminación de las fronteras de la monstruosidad en el terreno de la realidad y exone la fragilidad de la seguridad en la sociedad del momento (Cuéllar, 2008). A partir de este filme se fueron desarrollando diversas tipologías de películas en torno a esta figura durante la década de los sesenta. La primera de ellas se componía de películas basadas en criminales reales, entre cuyos títulos podemos encontrar ***El estrangulador de Boston*** (***The Boston Stranger***, Richard Fleischer, 1968), centrado en Albert DeSalvo, o ***Los asesinos de la luna de miel*** (***The Honeymoon Killers***, Leonard Castle, 1969), que adaptaba la historia de Marta Beck y Raymond Fernández[9]. Esta tendencia fue posible gracias a la exportación de las

técnicas documentales a la ficción como parte de una progresiva experimentación de los cineastas. Además, la búsqueda de realismo cinematográfico durante esta década (Monaco, 2001) encontró un nicho fundamental en este tipo de producciones, gracias a que sus monstruos encarnaban de manera ideal la ansiedad social ante la extensión de la violencia.

Otra tendencia que hemos identificado fue la de aquellas películas que siguieron la fómula de ***Psicosis*** (***The Strangler***, Burt Topper, 1964, o ***Mundo Depravados***, Herb Jeffries, 1967), en tanto en cuanto la represión sexual o las relaciones familiares disfuncionales se utilizaban como explicación a la locura. El ser humano se presenta como una otredad en sí misma, oculta entre los propios límites corpóreos "y representa una respuesta a la escalada de violencia, asesinatos en masas y el asesinato de Kennedy a principios de los sesenta" (Neale, 1999: 196).

La tercera corriente sería aquella que explica al asesino en serie mediante un relato sobrenatural identificado en filmes como ***El diario de un Loco*** (Reginald Le Borg, 1963), basado en el relato de ***La Horla*** de Guy de Maupassant. El elemento sobrenatural ha estado siempre presente en la cultura estadounidense como una expresión diabólica que amenazaba su destino (Booker, 2009). De este modo, la criminalidad es aquí atribuida a un mal exterior en favor de la ausencia de responsabilidad por parte del individuo.

La década de los setenta se caracterizó por un giro hacia una realidad aséptica y hostil en el Estados Unidos contemporáneo. Durante la primera mitad, los ***biopics*** y aquellos que seguían la fórmula de ***Psycho*** fueron ganando terreno a los filmes con tintes sobrenaturales. La ruptura con el sistema de estudios había otorgado mayor libertad al mercado ***exploitation*** y la clasificación de la MPAA facilitaba el tratamiento del sexo y la violencia

(Hutchings, 2004), lo que posibilitó el desarrollo del ***American Gothic*** con títulos como ***Deranged*** (Jeff Gillen y Alan Ormsby, 1974). Además de tratar los conflictos sociales, el objetivo de lograr la incomodidad en la audiencia determinó una estética naturalista cuyo "código visual estaba demasiado cerca de la imagen televisiva o casera, que parte de la premisa de que el referente ***existe*** ahí fuera, o más aún, de la idea de que la imagen ***es*** el referente" (Cueto, 2004: 135). De hecho, se podría hablar de la existencia de una violencia no solo narrativa, sino también formal, en el sentido en que el lenguaje audiovisual fue violado con relatos que rompían con las normas establecidas.

Los últimos años, en cambio, fueron testigos del retorno a la narración sobrenatural del asesino en serie, aunque envuelta con la pátina de la leyenda urbana. Desde el punto de vista histórico, el sensacionalismo en los medios de comunicación y la inseguridad ciudadana reflejaron un monstruo cada vez menos humanizado hasta el punto en que el descubrimiento de los crímenes de Ted Bundy[10] supuso un hito en el tratamiento de estos criminales. "A pesar de la monstruosidad de sus actos, con su manera de hablar y justificarse, atrajo la atención del público. Despertó tanta fascinación en la sociedad que incluso recibió cartas de admiradoras declarándole su amor" (Visa-Barbosa, 2011: 45).

La leyenda urbana se fue asociando a esta figura como demuestra ***Cuando llama un extraño*** (***When a Stranger Calls***, Fred Walton, 1979), cuya niñera, Jill Johnson (Carol Kane), debe enfrentarse al maniaco que asesinó a los niños que cuidaba una noche. Partiendo del objetivo inicial de aleccionamiento moral juvenil (Forman-Brunell, 2009), las leyendas comenzaron a mezclarse con lo no terrenal de manera mucho más directa, cuyo ejemplo más clarificador fue ***Halloween***, que se acabó estableciendo como modelo ***slasher***. En este género, se dota al asesino en serie de

características sobrehumanas, narradas con un estilo naturalista, y se centra en su persecución a un grupo de jóvenes adolescentes poco recatados.

Por último, la década de los ochenta se caracterizó por la explosión de este subgénero con títulos como ***El tren del terror*** (***Terror Train***, Roger Spottiswoode, 1980) o ***La quema*** (***The Burning***, Tony Maylam, 1981), donde lo sobrenatural está cada vez más explotado y los asesinatos se revisten de una originalidad inexistente en décadas anteriores. Al mismo tiempo, las sagas explotaban a los personajes más carismáticos y la libertad y accesibilidad del vídeo aceleraron el vaciado de contenido de la violencia en favor del entretenimiento de la audiencia (Twitchell, 1989). De hecho, el humor negro que comenzó a predominar en estas producciones permitió eliminar cualquier tipo de molestia visual, por lo que la mitificación de este personaje a causa de su deshumanización acabó siendo acompañada de una fascinación social.

RESULTADOS CUANTITATIVOS DEL ANÁLISIS

El anexo revela la muestra de películas que han sido analizadas para esta investigación. El objetivo fundamental ha sido encontrar las características predominantes que subyacen en el género centrado en este monstruo. Así, del total de 110 títulos, 21 fueron producidos en los sesenta, 40 en los setenta y 49 en los ochenta (hasta el año 1986). Los resultados los encontramos en esta tabla:

TABLA 1
RESULTADOS CUANTITATIVOS DEL ANÁLISIS

		DÉCADA DE 1960	DÉCADA DE 1970	DÉCADA DE 1980
Género del asesino	Masculino	12	7	33
	Femenino	2	6	6
	Grupal	2	24	10

Localización	Urbana	12	27	27
	Rural	8	15	22
Final del asesino	Muerte	0	31	34
	Encierro	11	4	15
	Sobrevive	6	5	1
Razones del comportamiento	Locura	12	31	39
	Otras	8	9	10
Expertos	Sí	15	20	20
	No	6	20	29
Género de las víctimas	Solo masculino	3	2	0
	Solo femenino	6	8	1
	Más masculino	3	18	15
	Más femenino	4	10	26
	Misma cantidad	5	2	16

En líneas generales se ha podido observar que el género de terror solía retratar asesinos en serie masculinos, blancos y urbanos, lo que se debía a la influencia de casos conocidos como Sam Berkowitz o Ted Bundy. Sin embargo, aunque el número de víctimas femeninas es elevado, llama la atención que las masculinas ascienden a una cifra mayor, sobre todo teniendo en cuenta las películas con muertos de ambos sexos. A pesar de ello, la sexualización de los asesinatos de mujeres se produce con mucha más frecuencia que la de los hombres.

El incremento de filmes que exterminan al monstruo podría ser explicado mediante la influencia del propio discurso, ya que esta figura se configuró como un discurso mítico y de leyenda urbana. Además, la sensación de seguridad e incapacidad de parar a este monstruo se muestra también en el incremento de películas con la ausencia de los encargados de cuidar y proteger a la sociedad. La explicación de su comportamiento delictivo, mayoritariamente atribuido a la locura, sirve para situar rápidamente al antagonista fuera de los límites de la normalidad.

ELEMENTOS DISCURSIVOS (I): LA NORMALIDAD

La normalidad se presenta aquí a través de las víctimas y los objetivos del monstruo, los familiares y los expertos que deben mediar o acabar con el antagonista. En todos ellos las características se consideran positivas a nivel social y representan el sentido común, cuyo discurso silencia cualquier alternativa que cuestione su potestad y el sistema moral que representan. De hecho, el creciente interés social en este criminal sirvió para reforzar la funcionalidad del monstruo como instrumento para reafirmar la normalidad y ayuda también para "***construir*** y organizar los términos en que entendemos la realidad social" (Tonkinss, 2004: 373).

Dentro de las tendencias localizadas desaparece el hombre como objetivo único del monstruo y decrece el número de títulos con víctimas únicamente femeninas. Por un lado, el cambio generacional en la audiencia por el rejuvenecimiento del público vino acompañado por la modificación en el gusto hacia una comprensión del terror como disfrute y ventana de observación activa sobre la mujer pasiva (Chaudhuri, 2006). El cine sirve desde una perspectiva psicoanalítica como constructo de la mirada masculina que convierte a las mujeres en objetos creados únicamente para mirar. Por otro lado, la cotidianidad de la violencia en estos filmes se reflejó en la creación de una victimización dual, que erotizaba los homicidios femeninos como respuesta a su consideración de ser el "género débil" en el discurso cultural. Sin embargo, esta sexualización y despersonalización de las víctimas permitió la aparición de la figura de la superviviente[11], que al igual que sus compañeras y compañeros sufría una violencia física y carnal que simbolizaba la agresividad del consumismo exacerbado que predominaba en el país (Jarvis, 2007).

El azar es otro de los elementos que destacan en estas narrativas por la ausencia generalizada de contacto previo entre las víctimas y el asesino. Desde los primeros años hasta mediados de los setenta, las víctimas solían

tropezar con el monstruo por casualidad y tras un periodo de relación previa el asesino actuaba mediante sus crímenes. Con el paso del tiempo, esta relación se transformó en un encuentro fortuito con catastróficas consecuencias. En las historias donde ambos se conocen, los protagonistas suelen perder parte de su inocencia por el descubrimiento de algún error que han cometido y que explica la historia en sí misma. Esta idea conecta con el discurso conservador de Reagan y su condena del presente por la permisividad en el pasado.

Los expertos[12] son fundamentales en la resolución de los asesinatos y la detención del culpable, ya que son los encargados de velar por la seguridad y alejar a cualquier posible disidencia. Sin embargo, se produjo un aumento de filmes donde la autoridad era inexistente, lo que revela una desconfianza en las autoridades por su incapacidad para responder a las crisis sociales (políticas fallidas durante la guerra de Vietnam, crisis del petróleo, escándalo Watergate, etc.). Además, el aumento de la delincuencia abría las posibilidades de que cualquiera pudiese convertirse en una víctima. En este sentido, la degradación de las ciudades y el olvido gubernamental del ámbito rural dificultaba la comprensión de las autoridades como herramientas efectivas.

Por último, en el caso de las películas con expertos, la aparición de las sagas enfatizó la idea de la inutilidad de las autoridades, ya que el monstruo no era derrotado por su actuación. No obstante, desde una perspectiva conservadora, la mayor complejidad de la sociedad capitalista conllevaba una falta de control moral, que se materializaba en la extensión del pecado. Por ello, subgéneros como el ***slasher*** utilizaban al monstruo como herramienta de imposición de la normalidad basada en la moral puritana y capitalista.

ELEMENTOS DISCURSIVOS (II): LA MONSTRUOSIDAD

El asesino en serie difiere de otro tipo de monstruos por su conexión directa con conocidos (y encarcelados) criminales reales como Ed Gein, Ted Bundy, Edmund Kemper, John Wayne Gacy, Sam Berkowitz o Henry Lee Lucas. La base real sobre la que se construía esta noción fue la razón por la que la difuminación de las barreras entre el relato ficticio y el verdadero se produjo más fácilmente. Así, se trató de un discurso inherente a la contemporaneidad que comienza con la figura de Jack el Destripador. Las incógnitas en torno a este criminal tuvieron como resultado la mitificación de sus crímenes y la elevación de este personaje a monstruosidad temida por su capacidad de camuflarse entre el anonimato de la ciudad y acabar con la víctima que decidiese.

La individualización de esta figura y su consideración dentro del discurso de la diferencia evitaron cualquier tipo de reflexión más allá del impacto de sus crímenes, permitiendo que fuese utilizada para reafirmar el orden social: "Habiendo dibujado al asesinato en serie como una enfermedad parasitaria que aflige a nuestro cuerpo social, o un mal que se manifiesta en los individuos únicamente, esto es, habiendo salvaguardado la idea de nuestra normalidad, nosotros debimos sentirnos exonerados y seguros al aspirar a erradicar todas las cosas que nuestro asesino en serie ***representa***" (Tithecott, 2005: 445).

El paralelismo con la vida real facilitó la credibilidad en las historias y permitió una aceptación más rápida del establecimiento de la barrera divisoria entre la normalidad y la anormalidad. En este sentido, los ***biopics*** se convirtieron en una fórmula esencial de este subgénero (***Terror al anochecer***, ***The Town that Dreaded Sundown***, Charles B. Pierce, 1976 —basado en el "asesino fantasma"—, o ***The Zodiac Killer***, Tom Hanson, 1971 —basado en el "asesino del zodiaco"—), cuya narración realista y lineal con localizaciones naturalistas y al aire libre y la ausencia de elementos

fantásticos permitieron reafirmar la verosimilitud de los relatos, sin escapar de la estereotipación de los monstruos como individuos sádicos, crueles, despiadados y exitosos.

EL RECONOCIMIENTO FÍLMICO DEL PODER DEL MONSTRUO

La homogeneidad narrativa del asesino en serie se asienta sobre la idea de la necesidad compulsiva de matar a un grupo de personas por parte de un hombre blanco. Así, predominan dos tipos de subtramas: el grupo de protagonistas-víctimas irrumpen en el espacio privado del asesino en serie (***La matanza de Texas***), o bien, el monstruo es el que se acerca al espacio de control de los personajes principales (***The Slumber Party Massacre***, Amy Holden Jones, 1982).

En ambos casos, la mayor parte de los argumentos hacen hincapié en la importancia del azar como motor de un encuentro fortuito, sobre todo, hasta finales de la década de los setenta. En ellos, títulos como ***Three on a Meathook*** (William Girdler, 1972) profundizan en el propio germen de la cultura estadounidense y confrontan su destino divino con la posibilidad de la inexistencia de dicho camino. El giro realista y la progresiva laicización occidental sitúan al hombre como el responsable de sus actos. Al mismo tiempo, la posibilidad de la predestinación del monstruo revela la naturaleza oscura de los designios de Dios, en tanto en cuanto el asesino debe matar y la víctima debe morir. A partir de finales de los setenta, la venganza del asesino contra las potenciales víctimas por un hecho que los unió en el pasado comienza a ser la explicación hegemónica, volviendo a la función moral del monstruo.

Es evidente que esta desviación filosófica otorga al monstruo un poder que, a su vez, se asienta sobre la debilidad de las propias víctimas. El terror que sienten ante la amenaza potencial que hace peligrar sus vidas eleva a este

antagonista a una posición superior por su capacidad de liquidarlos. Tanto en las narrativas que se centran en la vida y los asesinatos del monstruo como en aquellas que se cuentan desde la normalidad y el desconocimiento de su identidad, su existencia se concibe como un peligro para la continuidad tranquila de la comunidad. Además, el desconocimiento de su identidad y sus debilidades incide en su capacidad de atentar y poner en peligro la seguridad de la sociedad completa. En este sentido, el prólogo de ***The Zodiac Killer*** insiste en la inseguridad reinante y las altas posibilidades de que un asesino aceche a una víctima potencial.

La idea de racionalidad moderna como instrumento deshumanizador que había tenido su representación más oscura en el Holocausto y en la burocratización de los asesinatos en masas impregna el relato de un individuo anónimo que disfruta con las mismas atrocidades que realizaron los nazis (Haggerty, 2009). De hecho, el anonimato que poseen gracias a la degradación y alienación urbanas (Tropp, 1990) conecta con el miedo a que cualquiera esconda su capacidad para cometer crímenes. De hecho, el relato en torno a la ciudad desde los años setenta se desarrolla alrededor de la pérdida de identidad, es decir, como lugar que engulle a los individuos, cuya enajenación y deshumanización quedan encarnadas en la figura del asesino en serie.

La peligrosidad de este monstruo urbano suele asociarse a la idea de la intrusión como violación agresiva y amenazante de la privacidad, cuyo logro se produce gracias a su capacidad de infiltración. Este distanciamiento con el monstruo rural lo posiciona en un lugar superior, porque la ruralidad monstruosa nace desde el propio físico casi animal. Del mismo modo, en el caso rural, la invasión se produce por parte de los protagonistas, cuya penetración acompañada de una actitud altiva simboliza el encuentro con lo salvaje, idea que se configuró como un aspecto esencial dentro del relato

nacional. Además, la propia acción de traspasar la frontera divisoria simboliza la separación de lo salvaje y la emergencia de un nuevo mundo (Turner, 1921). La otredad, en estos casos, estará representada por aquellos personajes que amenazan con destruir a los ciudadanos normales con los que se topan en sus territorios. Por otro lado, estos monstruos marginados simbolizan la imposición violenta del discurso hegemónico sobre los elementos disidentes dentro de las fronteras nacionales. De esta manera, su consideración de seres inferiores recalca dicha idea.

En el caso de la ciudad, la alienación y el anonimato son superados por la popularidad de los actos del criminal-monstruo que, a pesar de desconocerse su identidad, queda distinguido y superado por un legado de historias ficticias (Mailer, 1992). Así, la monstruosidad de su existencia es reconocida fílmicamente por los resultados-muertes de su trabajo. En consecuencia, la alienación sería trascendida mediante su capacidad de asesinar a otros individuos y convertirse en una celebridad que es capaz de alcanzar la fama.

Asimismo, la invención de personajes cuyos atributos eran similares a los criminales verídicos desembocó en la repetición de ciertos actos criminales, la atribución de ciertas particularidades como el sadismo y la sexualidad degenerada y la reafirmación de mitos reiterados desde la aparición de Jack el Destripador o el ficticio Doctor Jekyll y Mr. Hyde. La reelaboración de los mitos asociados a este monstruo en las fuentes populares acabaría impregnando el relato que se emitía en las noticias y los medios de comunicación. De hecho, la recreación de los crímenes siempre incidía en estas características a través de la actuación y el relato de la voz en *off* para construir a estos individuos como una aberración que debía concebirse fuera de la sociedad sana. De esta manera, todos los fallos de la sociedad estadounidense de los setenta y ochenta podían ser expiados con su otredad.

Su habilidad para conseguir asesinar a la víctima escogida se convierte en

un atributo esencial de su poder. Sin embargo, es importante no olvidar que esta idea nace de la imaginación de los guionistas, quienes crean al criminal en función de su propia fantasía y de preconcepciones desarrolladas por los medios de comunicación. En líneas generales, el terror ficticio permite al creador imaginar lo que desee en aras del entretenimiento y el miedo deseado por el receptor.

El discurso se alimenta de ideas estereotipadas como el rechazo a la mujer, el comportamiento inadecuado o insano y solitario o la necesidad de matar como sustituto al sexo, tal y como identifica Christiana Gregoriou (2011). Además, añade que "el miedo a causa del crimen más grave y la mitología y anormalidad de nuestros asesinos más extremos están lingüísticamente construidos en los periódicos a través del uso de las descripciones para hacer de nuestros asesinos ser 'otros', tales como diferentes racialmente, extranjeros y demás, pero también megametáforas que los asientan a 'ellos' aparte de 'nosotros normales' como animales enfermos o locos, monstruosos, demonizados o vampíricos" (Gregoriou, 2011: 54).

En muchos casos, dicha repetición sirve también para su criticar el sistema capitalista, a la raza blanca y a su abuso de poder, movido por su xenofobia. El sadismo suele enlazarse con la idea del nazismo como mal absoluto, en tanto en cuanto los delitos del género ***nazisploitation*** (Vander Lugt ***et al.***, 2012) se asemejan a los que se asocian al ***serial killer***. El sadismo, la efectividad organizativa, el objetivo de ***limpiar*** y ***mejorar*** la sociedad y la incapacidad de sentir empatía por las víctimas —judíos— son elementos que coinciden en ambos casos hasta asimilarse y poder intercambiarse, como demuestra ***El ático*** (***Crawlspace***, Karl Gunther, 1986).

LAS CATEGORÍAS ORDENADORAS DEL ASESINO EN SERIE

La propia configuración del esquema narrativo del terror asocia al discurso

del monstruo una serie de categorías binarias (campo-ciudad, masculino-femenino…) propias de la ordenación jerárquica de la mentalidad estadounidense. Por ello, dentro del asesino en serie hay que tener en cuenta las siguientes categorías: el género (sexismo patriarcal), la clase y las fronteras geográficas y mentales (clasismo e interclasismo), y la etnia (supremacismo blanco).

1. ***Género***. Se puede observar que existe una mayoría abrumadora de películas que normalizan al asesino en serie como masculino y en el caso de la configuración grupal, su organización siempre responde a la jerarquía patriarcal. Además, las asesinas en serie suelen ocupar trabajos asociados al proletariado, como ama de llaves (***Alicia, Dulce Alicia***, ***Alice Sweet Alice***, Alfred Sole, 1976) o sirvienta (***The Ghastly Ones!***, Andy Milligan, 1968). Casos como ***Inocentada sangrienta*** (***April Fool's Day***, Fred Walton, 1986) sitúan al monstruo femenino como estudiante, cuya razón se debe a la democratización de los estudios superiores y al aumento de la clase media.

Empero, el discurso mayoritario sobre la mujer criminal se caracteriza por el clasismo y el sexismo, que sirven como herramientas para incidir en la inferioridad de su existencia con respecto al hombre. De igual manera, su ocupación suele estar asociada al cuidado, como tradicionalmente lo ha hecho, nunca a ningún trabajo de fuerza. Las razones de su comportamiento suelen ser locura, ambición o cuidado. Aunque la locura permite situarla automáticamente en la otredad, al igual que sucede en el caso masculino, es llamativo que las razones nunca respondan a explicaciones sexuales, salvo en el caso de ***Criminally Insane*** (Nick Millard, 1975), donde la gula actúa como sinónimo de la necesidad de saciar un impulso animal. La ausencia de lascivia y su rol de cuidadora refuerza la imagen estereotipada del rol tradicional femenino, aunque la propia conceptualización de la mujer como monstruo simboliza la transgresión del concepto de feminidad basada en la

pasividad y la sumisión al sistema patriarcal.

En el caso masculino, la predominancia de la configuración individual reafirma su naturaleza de otredad ajena, entendida como excepción fallida dentro de una comunidad donde es incapaz de reproducir su ideología a sus congéneres. De hecho, ***The Sadist*** (James Landis, 1963) presenta a un criminal con una relación acusadamente desigual y carente de afecto. La venganza es otra de las explicaciones mayoritarias que entronca con el discurso misógino y heteropatriarcal impuesto. Así, el cuestionamiento de la autoridad masculina a través de la infidelidad es respondido mediante una violencia que es legitimada como herramienta masculina.

2. ***Clase***. El asesino en serie moderno nació a raíz de la aparición de Jack el Destripador, quien fue responsable de varios homicidios, cuya identidad sigue siendo una incógnita. Sin embargo, siempre ha sido comprendido como un híbrido entre los conocimientos científicos de la clase media y el salvajismo de la clase trabajadora (Bloom, 2007b). De hecho, la cuestión de la clase, personificada por su figura, se une a la misoginia de sus actos, ya que todas las asesinadas fueron mujeres de clase baja, cuya popularidad "está primariamente enraizada en la fundación patriarcal del mundo moderno, y su significado esencial en su rol como emblema del terrorismo misógino" (Caputi, 2004: 124-125).

El interclasismo de Jack es una característica que ha permanecido como un atributo inherente a estos relatos, en el sentido en que los filmes repiten la idea de que cualquier hombre blanco puede ser uno de estos criminales y que, desde el punto de vista social, no existe una clase específica en la que se originen, tal y como podemos observar en la variedad de trabajos que aparecen en la muestra visionada. La criminalidad, desde una perspectiva puritana, sería concebida como el comportamiento de un individuo enfermo en una sociedad sana, de tal manera que sirve como amenaza ilusoria para la

integridad nacional (Husley, 2005).

La variedad de profesiones (profesor de danza, fontanero, ladrón, mecánico, interno en un psiquiátrico, dueño de hotel, propietario, periodista, psicólogo, restaurador de maniquíes…) revela la predominancia de cuatro categorías: asesino en serie como artista, como marginado, como trabajador y el monstruo rural[13]. La primera categoría concibe el asesinato como una obra de arte, cuyo legado supera la propia existencia del artista (De Quincey, 2004). Su doble naturaleza transgresora de monstruo y artista aleja su normalidad de desconocido y lo transforma en una celebridad.

La segunda categoría sitúa al asesino en serie como un individuo que ha vivido al margen de la ley, cuya normalidad alternativa se ve obligada a enfrentarse a la hegemónica de la sociedad sana. Su incapacidad para imponerse genera que la racionalidad imperante implante la necesidad de continuar su aislamiento (Wenk, 2008). De esta manera, su propio contexto o el internamiento vienen acompañados del discurso de la locura, obligando a que su capacidad de adaptación a la nueva sociedad sea castrada. La ausencia de racionalidad del sujeto explicaría su condición de alteridad derivada de la posibilidad de infectar al sistema racional con un conjunto de creencias disidentes alternativas.

La tercera categoría que hace referencia a los que ocupan el sector económico más bajo retrata la existencia de la diferencia de clases y opone la racionalidad de la clase media al salvajismo de la trabajadora. A pesar del discurso nacional en torno a la igualdad y la configuración de este país como sociedad nueva sin clases (Berger, 2012), la barbarie y la rudeza del asesino en serie urbano lo clasifican como trabajador ajeno a la moral educada de los burgueses. Sin embargo, su aparente interclasismo oculta la jerarquización mental del estatus económico, donde las características negativas (brutalidad, salvajismo) siempre son atribuidas al estrato más pobre. Así, las imágenes

serían constructos de una realidad aparentemente objetiva que realmente reflejaría la ideología dominante (Sontag, 1977), cuyo objetivo sería encumbrar al modo de vida hegemónico impuesto por la clase media.

A pesar del intento por ocultar la existencia de la desigualdad social propia del capitalismo, es evidente que en el discurso del asesino en serie subyace un clasismo que ordena las categorías en las que se puede englobar a los individuos que conforman el discurso (como marginado, como artista, como trabajador o rural) en función del estrato social del que provengan. La importancia de eliminar las causas sociales a la criminalidad y responsabilizar al individuo únicamente responde a la estrategia capitalista y puritana de tratar la criminalidad. En este sentido, la utilidad del individuo para producir y perpetuar los modelos establecidos es fundamental para ambos sistemas de pensamiento, donde el primero busca la producción de un capital mayor y el pensamiento religioso establece que el individuo debe responder a los designios de Dios. Por ello, cualquier tipo de atentado contra los principios básicos no tendrá cabida en una civilización, cuyo discurso parte de la idea de la igualdad y de una sociedad sin clases.

La última categoría no se desprende de lo anterior, aunque se complejiza por su referencia a la localización. El ámbito rural suele presentar al monstruo, bien a través de un grupo —familiar (***El día de la madre***, ***Mother's Day***, Charles Kaufman, 1980), incluso, un pueblo entero (***2000 maniacos***)—, o bien de un individuo masculino (***Madman***, Joe Giannone, 1982). La inexistencia de la contraparte femenina es debida a la estereotipación de un espacio asociado al sector masculino más conservador y retrógrado de la sociedad que somete a la mujer y que se observa en los grupos familiares. Como resultado, esta idea serviría para silenciar y negar la igualdad en el acceso a la violencia como instrumento de equiparación.

La jerarquía mental estadounidense solía situar lo rural por debajo de lo

urbano, de tal manera que la otredad se manifestaba a través de los ***rednecks***, ***backwoods*** o ***hillbillies***. Estos individuos son ciudadanos cuyas características (salvajismo, incultura, violencia, etc.) se oponen al progreso científico y al racionalismo, lo que los asemeja a la animalidad. Como resultado, se retorcería el discurso nacional del individualismo y la movilidad de los primeros colonos en degeneración a causa del estancamiento (Murphy, 2013). Desde el punto de vista histórico, los sesenta y setenta habían sido testigos de actitudes retrógradas e inmovilistas en un sector de la población mayormente empobrecida. El ***redneck*** o ***hillbilly*** sirve como representación fílmica de la clase más baja que ha sido olvidada por el Gobierno, a causa de la negación de la pobreza estructural en el discurso nacional (Harkins, 2004).

La infravaloración mental de lo rural incluido en la monstruosidad se haría más palpable si lo comparamos con un asesino urbano interclasista y cuya degeneración es explicada como resultado de la cotidianidad de la violencia o las drogas en el espacio urbano. A diferencia del rural, este monstruo posee una capacidad de ocultamiento que responde a la concepción puritana de ciudad como espacio de vicios. Así, el incumplimiento de los preceptos religiosos en la ciudad queda encarnado en la figura del asesino en serie y la propia racionalidad de la ciudad, "donde las categorías de normal y anormal empiezan a confundirse" (Schmidt, 2005: 177).

Mientras que el monstruo rural es concebido como un ser degradado a la animalidad física y mentalmente y apartado de su humanidad, el urbano nunca va a demostrar señas de su bestialidad por su físico, sino que va a saber comportarse dentro de su ámbito de actuación. La ausencia de sospecha por parte de la sociedad ante la presencia de este ser le permite utilizar su astucia y su encanto para atraer a sus víctimas, por lo que su poder se apoya sobre su inteligencia y astucia en lugar de su mayor fuerza bruta.

3. ***Etnia***. La superioridad del hombre blanco en la sociedad se reflejó en la

construcción el asesino en serie. El poder de amenaza que posee exige que no pueda ser ostentado por cualquiera, cuya naturalización de asociación debía producirse entre el monstruo y el individuo privilegiado. La estrategia que se utilizó fue la repetición de imágenes del hombre blanco como única posibilidad en esta categoría en los filmes del terror y todos aquellos relatos que se referían al criminal real.

Con el tiempo, la dualidad discursiva en la homogeneidad étnica del asesino en serie se estableció en la idea de la degeneración del hombre blanco por la utilización de la violencia para impedir los cambios sociales, por un lado, y el privilegio de que el hombre blanco fuese el único capaz de convertirse en figura de poder en favor del silenciamiento de otros individuos. El proceso de naturalización (ideológica) en la construcción de la monstruosidad estuvo ligado a la necesidad de que la afirmación de la identidad se produjese "como una garantía contra una amenaza de aniquilación que puede ser personificada por 'otra identidad' (una identidad extranjera) o por una 'eliminación de identidades' (una despersonalización)" (Balibar, 1995: 186). De forma similar, la jerarquización de la monstruosidad refleja el mismo orden social que en la normalidad por la capacidad de amenaza que posee la otredad.

En este sentido, el uso histórico de la violencia como reafirmación de la imposición masculina se originó desde la conquista del Oeste y el mito de la frontera hasta el punto en que se volvió un elemento cotidiano de esta cultura (Cawelti, 2004). El asesino en serie personifica la utilización de dicha violencia para acabar con los elementos antagonistas, al tiempo que silencia a otro tipo de individuos, a pesar de que este poder nace del retorcimiento del relato estadounidense.

EL PRIMER PASO Y SU MODERNIZACIÓN: *PSICOSIS* Y *VESTIDA PARA MATAR*

Nuestro análisis fílmico comienza en 1960, una fecha esencial para el nacimiento del género gracias al estreno de ***Psicosis***, un título basado libremente en los crímenes de Ed Gein —personificado por Norman Bates (Anthony Perkins)—, que sentó las bases para el modelo de asesino en serie cinematográfico en títulos posteriores. Se trató, además, de un hito fundamental para la historia del cine, ya que rompió con la narrativa del Hollywood clásico en la famosa escena de la ducha, cuando acabó con la protagonista a mitad del metraje, y diluyó los límites entre el antagonista y el protagonista, cuestionando los roles tradicionales.

Brian de Palma quiso modernizar este título y rendir tributo a uno de sus maestros con ***Vestida para matar***, realizada en 1980. La actualización del travestismo hacia un conflicto con la identidad de género conecta la trasgresión del monstruo hacia cuestiones propias del momento, demostrando el carácter cultural e histórico del asesino en serie. Su importancia reside también en el propio contexto de estreno, ya que generó manifestaciones en contra de su exhibición en las puertas de varios cines de San Francisco, Boston y Los Angeles, así como la denuncia de la asociación Women Against Pornography por considerarla misógina (Blumenfeld y Vachaud, 2003).

PSICOSIS

Este título, basado en la novela homónima de Robert Bloch, se centra en Marion Crane (Janet Leigh), que roba cuarenta mil dólares para conseguir sacar adelante su relación con Samuel Loomis (John Gavin). Durante su huida, decide pasar la noche en el motel Bates. Allí conoce a Norman Bates y, tras una larga conversación, el dueño acaba asesinándola en la ducha. Al final se descubre que tiene una doble personalidad psicopática, que parece ser su madre y ataca a cualquier tentación o peligro.

El filme se caracteriza por tener un estilo realista, influido por el expresionismo alemán y la teoría de montaje soviética (Wood, 2009). La narración en blanco y negro fue escogida concienzudamente por su cercanía a la televisión, "que parte de la premisa de que el referente ***existe*** ahí fuera, o más aún, de la idea de que la imagen es el referente" (Cueto, 2004: 135). La ruptura narrativa supuso que el espectador se posicionase en favor del asesino, transgrediendo la propia relación filme-audiencia y la prohibición en el código Hays de ofrecer una lectura benigna de un delincuente. Asimismo, las imágenes desafiaron la moral del momento, como demuestran la escena del inodoro funcionando, tras haber tirado de la cadena, el travestismo de Norman Bates o la semidesnudez de Marion.

Las localizaciones naturalistas se sitúan en una ciudad, una tienda de coches, una larga carretera, el pueblo y el motel y la casa de los Bates. Salvo en el último caso, el resto se asocian a la modernidad (interestatal, rascacielos, coches…). La unión del motel y la casa victoriana conectaban estéticamente la modernidad con un pasado represor, ya que esa cultura "no permitía a las mujeres aceptar o saciar sus necesidades sexuales básicas, […] aceptar o retribuir sus potencialidades como seres humanos, una necesidad que no es solamente definida por su papel sexual" (Friedan, 1997: 77). La variedad de planos es otra de las características propias de este filme, que alterna entre un montaje pausado y un ritmo rápido en las escenas de los

asesinatos, en un intento por despertar la sensación de desasosiego en el espectador incluso cuando ya ha sucedido. El acto de la ducha, con sus treinta y cuatro planos separados, incrementa la excitación con los chillidos de los violines sobre los gritos de Marion y el sonido que acompañaba al acuchillamiento (Kendrick, 2010). En este sentido, la música irracional de Bernard Herrmann incide en la irracionalidad de los actos y en la locura del individuo que perpetra el asesinato.

Psicosis se convirtió en un gran éxito, que ha dejado tras de sí un amplio legado, además de recibir varios premios (el Globo de Oro a la mejor actriz de reparto y el Premio Edgard a mejor guion cinematográfico). Aparte de este filme, se hicieron otras tres secuelas (1983, 1986 y en 1990), un ***spin off*** (***Bates Motel***, Rothstein, 1987), un remake de Gus van Sant en 1998 y una serie de cinco temporadas titulada ***Bates Motel*** (A&E, 2013-2017).

Norman Bates, un hombre blanco de unos treinta años, es el monstruo que esconde una perversa naturaleza, que sale a la luz a través de los dos asesinatos en pantalla (Marion y Arbogast —Martin Balsam—) y los dos fuera de cámara (Norma Bates y su amante). Lo más aterrador es comprender que su comportamiento criminal escapa a la lógica económica propia del capitalismo. Su personalidad se caracteriza por la intensidad de sus fantasías y su inadaptación sexual, aunque uno de los elementos más horripilantes es que su maldad es desconocida incluso para él, quien no es consciente de su enfermedad.

El anonimato propio de la modernidad generó el desconocimiento del "vecino de al lado", de manera que, en el caso de Norman Bates, a pesar de mostrar un rostro confiable por su aspecto delicado y su amabilidad, esconde actos totalmente censurables. En relación con su fuente de inspiración, un criminal real, el terror se transformó radicalmente en un discurso donde la representación de la realidad del horror tomaba forma de manera similar a los

docudramas del Holocausto (Picart y Frank, 2006).

La monstruosidad es asimismo construida a través de su propia lógica anticapitalista, ya que su filosofía niega la competitividad económica (Benshoff y Griffin, 2009). En este sentido, el personaje de Marion representa y cuestiona la modernidad de la vida urbana, ya que su independencia y soltería "en los cincuenta es observar a alguien más socializando y consumiendo. [...] Hitchcock lo usó para describir la América de posguerra como una cultura construida sobre el exceso y la rapidez" (Erb, 2006: 58).

La llegada de Marion al hotel ilustra, al mismo tiempo, las tensiones en torno a la construcción de la interestatal por el acortamiento de distancias y la conexión de espacios desconocidos. De hecho, la importancia del hotel y la casa como metáforas del contacto también sirve para cuestionar la santidad de la privacidad. La angustia ante la violación de la privacidad por parte de alguien no deseado (Murphy, 2014) revela la ficcionalidad de dicha certeza. La intrusión en dicha intimidad, de hecho, se manifiesta a través del asesinato en la habitación de hotel, la entrada de Arbogast en el hogar de los Bates o el propio intento del psicólogo de entrar en la mente de Norman.

De hecho, la posesión de un espacio propio es cuestionada mediante la propia arquitectura, ya que la casa victoriana acaba siendo el espacio de revelación de un pasado represivo y continúa creando un presente y un futuro represor a través de los crímenes violentos. La protección y el refugio que ofrece sirven también para ocultar aquello que Norman desea esconder (Bachelard, 2012), cuyas barreras le permiten crear un mundo ficticio y que escapa a las lógicas de la racionalidad externas. En otras palabras, la resistencia de las formas tradicionales ante el imparable ataque de la modernidad se logra gracias al mantenimiento de la privacidad del hogar.

La oposición de ambos personajes, representantes de filosofías muy diferentes dentro del mismo país, se hace evidente en la escena en la que

están cenando y hablando en el cuarto detrás de la recepción. Por un lado, la decoración que rodea a cada uno de los personajes refleja esa pugna entre la modernidad y la tradición. Por otro, la propia conversación acentúa el conflicto cuando Marion se muestra partidaria de la individualidad frente a la importancia de la familia que defiende Norman.

Su transgresión aparece también a través de su propia masculinidad, cuyas características contradicen la hegemónica del momento (Greven, 2013) e incluso se rebelan mediante su utilización del travestismo como medio para recrear a su madre. Norman se convierte, así, en receptáculo de una serie de tabúes entre los que se encontraban la violencia indiscriminada, el asesinato, el ***voyeurismo***, el travestismo o la necrofilia. Sin embargo, la modernidad de este monstruo responde a la incomprensión de sus crímenes por su aparente normalidad. De hecho "esta alienación estadounidense (inseguridad financiera, miedo a la policía, desesperada búsqueda de un poco de felicidad —en resumen, la ***histeria*** de la cotidianidad capitalista—) está confrontada con su reverso ***psicótico***: el mundo de pesadilla del crimen patológico" (Žižek, 2000: 72).

Además, la normalidad hegemónica blanca queda amenazada por un monstruo que es un ser humano con los mismos deseos, como revela la atracción sexual que siente por Marion, aunque muestra una incapacidad para hacerlos realidad, que fuerza a Norman a alejarse: "Norman está presionado por dos direcciones opuestas: está trabajando bajo las expectativas de su madre todo el tiempo, consciente de que el resto de la sociedad espera algo diferente de él. No puede llenar ninguno de esos roles de una manera satisfactoria y sufre una culpa constante sobre los fallos reales e imaginarios" (Corstorphine, 2011: 160). En consecuencia, Norman se ve abocado a la soledad del confinamiento debido a la imposibilidad de adaptarse a la sociedad sana que, al mismo tiempo, lo sitúa como peligroso al

considerar que será incapaz de parar sus crímenes y convivir acorde a lo establecido.

Las autoridades son otro elemento esencial en este filme, ya que son los sujetos capacitados para identificar y categorizar a Norman como anormal. En este sentido, la cercanía del ***sheriff*** y su mujer con los habitantes del pueblo y su confianza en Bates le hacen negar la naturaleza de este criminal, a pesar de las pruebas que Sam Loomis (John Gavin) y Lila Crane (Vera Miles) presentan. Desde una perspectiva histórica, esta figura representa a la América inocente, que confía en que la maldad está localizada fuera de sus fronteras. El descubrimiento de su naturaleza oculta, al igual que con Ed Gein, supuso el derrumbe de ciertas creencias que organizaban la lógica del discurso inocente y obligó al espectador a asumir al personaje como una personificación de la potencialidad humana para el bien y para el mal (Wood, 1968).

El psiquiatra representa la imposición del discurso científico como creador de verdades por parte de los sujetos con autoridad. Para que resulte efectivo, el lenguaje usado por el doctor aspira a ser lo más objetivo posible (en inglés se utiliza el presente simple con el sujeto en tercera persona). Las conclusiones de este profesional se transforman en objetivas y verdaderas "en el espacio de una exterioridad salvaje, pero no está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una 'policía' discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos" (Foucault, 1992: 22). La verdad se convierte en la perpetuación de un conjunto "lógico" de creencias que debe ser asumido por todos los miembros del grupo. Así, el doctor, en representación de otros sujetos, participa activamente en el proceso, de manera que el discurso se desprende de su contenido ideológico para considerarse parte del sentido común objetivo. La enfermedad de Norman es catalogada y explicada de la siguiente manera por este personaje: "Verá, cuando la mente aloja dos

personalidades, siempre hay un conflicto, una batalla. En el caso de Norman, la batalla está terminada, y la personalidad dominante ha ganado".

VESTIDA PARA MATAR

Brian de Palma decidió tomar como referencia la obra de Hitchcock y adaptarla al momento en que se realizó. Además de los rasgos comunes como la figura de la mujer trasgresora, la amabilidad del monstruo o la explicación psiquiátrica del criminal, este filme presenta otras cuestiones como la insatisfacción sexual en el matrimonio o la modernidad de Robert Elliott (Michael Cane), que, a pesar de dedicarse a la psicología, esconde un trastorno de doble personalidad que le lleva a cometer asesinatos. La propia contradicción del monstruo recae en la esencia misma del posmodernismo y su ruptura con la gran narrativa como fuente objetiva de conocimiento (Lyotard, 1984). La inseguridad no solo proviene de la existencia del doctor Elliott, sino también de la propia negligencia de las autoridades, que pueden ser las responsables de la peligrosidad en la ciudad.

El argumento cuenta la historia de Kate Miller (Angie Dickinson), que acaba siendo asesinada por una mujer con unos guantes negros tras una infidelidad. Liz Blake es testigo de ese asesinato en el ascensor y comienza a ser perseguida, por lo que decide averiguar quién es, con la ayuda del hijo de Kate, Peter (Keith Gordon). Al final descubren que el culpable es Robert Elliott, el psicólogo de Kate, que sufre de doble personalidad entre su identidad y la de Bobbi, quien sufre además problemas de identidad de género y sexual.

El estilo naturalista descansa sobre localizaciones exteriores, aunque juega con las posibilidades del lenguaje para hacer confluir las escenas de sueño y de realidad con un estilo manierista (Losilla, 1993). Sin embargo, la influencia del ***giallo*** es abrumadora tanto en la indumentaria del asesino

como el propio asesinato de Kate Miller, donde se acelera el ritmo de los primeros planos, planos detalles y el ***travelling***. En esta escena, el juego de espejos y la situación de la cámara obligan al espectador a experimentar un ***voyeurismo*** pasivo y, al igual que el subgénero italiano "reta a la ontología misma del cine a través del cuestionar al espectador sus propios placeres a la hora de ver estas películas, y así cuestiona los propios placeres del visionado" (Koven, 2006: 156).

En ***Vestida para matar***, la normalidad es construida a través de diferentes elementos. En primer lugar, la feminidad (Kate Miller y Liz Blake) está regida por el modelo de liberación sexual promulgado por el feminismo, cuyo deseo traspasa los límites del matrimonio. Peter, el hijo de Kate, encarna al investigador ***amateur*** del ***giallo***, que posee los valores positivos del capitalismo estadounidense, donde la tenacidad, el individualismo y la iniciativa son características esenciales para la obtención de resultados positivos. Las autoridades están representadas por la policía y la psiquiatría. El detective Marino (Dennis Franz) simbolizaría el brazo armado del Gobierno, cuya masculinidad se asienta sobre la violencia, la fuerza y la imposición coercitiva (Prince, 2000). El doctor Levy (David Marino) es compañero de profesión de Elliott y el primero en conocer la realidad del doctor. En este filme, destaca la necesidad de pervivencia de los poderes disciplinarios, pero son inefectivos tanto para resolver el caso (detective Marino) como para actuar rápidamente en el diagnóstico (doctor Levy).

Por su parte, la monstruosidad está encarnada por el doctor Elliott, que representa al hombre blanco de clase media urbana, cuyas cualidades se ensalzan a través de su capacidad de actuación, su atractivo y su educación. Su habilidad de camuflaje le permite vestirse como una mujer y moverse sin ser detectado. Sus logros lo sitúan en una posición superior a los personajes. Sin embargo, la doble personalidad sirve aquí para convertirle en otredad, ya

que la heteronormatividad de Elliott se opone a la transexualidad monstruosa de Bobbi.

La lucha entre las dos personalidades por el dominio del cuerpo personifica el individualismo y el narcisismo inherentes a la cultura estadounidense, la cual ensalzaba la imagen personal y la riqueza como una proyección exterior (Stewart, 1999). De hecho, el conflicto de convivencia entre dos personalidades tan diferentes derivará en un enfrentamiento cada vez más violento, donde la atracción sexual de Elliott por cualquier mujer tiene como resultado el enfurecimiento de Bobbi. En consecuencia, su locura es el motor que la convierte en otredad automáticamente, consiguiendo liberar al doctor de la responsabilidad completa por las muertes perpetradas. La transexualidad de Bobbi y su equiparación con la monstruosidad dejan entrever el miedo de la sociedad tradicional a las transformaciones inevitables que estaban sucediendo. De hecho, este relato buscaría la estigmatización de lo diferente y lo novedoso para escapar de su análisis crítico (Creed, 1996).

La clase social es esencial para la deconstrucción del discurso de la diferencia monstruosa, ya que, en este caso, su formación le permite ser un sujeto que está inserto en el poder psiquiátrico y, por tanto, es el encargado de construir la anormalidad. En este sentido, el descubrimiento de Ted Bundy o John Wayne Gacy influyen en la idea de que la clase media también puede engendrar asesinos en serie. De hecho, se produce un cuestionamiento en el orden del discurso y su configuración (Foucault, 1992) por la paradoja de un psicólogo insano que juzga la locura en sus pacientes y que atenta contra la seguridad de sus propios subordinados (Losilla, 1993), cuya existencia sustenta la propia racionalidad del discurso.

El espacio de dominio de Elliott es también significativo, ya que su casa no presenta un aspecto desordenado o extraño, sino todo lo contrario. El dominio

de Elliott se produce desde la racionalidad, el orden y la limpieza, mientras que Bobbi está relacionada con espacios exteriores y asépticos —ascensor, vagón de metro—. La diferenciación entre ambos se asemeja a la figura de Jekyll y Mr. Hyde, donde sus instintos primitivos (Bobbi), expresiones de la criminalidad, estarían ajenos a la racionalidad (Elliott) (Grixti, 1989). El salvajismo de Bobbi conecta, a su vez, con el consumismo extremo y, tal y como afirma Joseph B. Appelgate, "cualquier exceso al que nos dediquemos está justificado porque somos lo que somos; el asesino en serie, como el extremismo social, sirve como autojustificación a un nivel perverso (pero lógico)" (Applegate, 1996: 61).

En resumen, la monstruosidad muestra una mayor complejidad porque la sociedad estaba comenzando a tener una realidad que había superado las verdades absolutas y donde lo prohibido estaba levantando las barreras para convertirse en lo posible.

EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MONSTRUO MODERNO

El surgimiento del relato moderno del asesino en serie en la ficción de terror expresó la aberración de su existencia a través de la propia violación del lenguaje audiovisual, que trascendía las normas establecidas y rompía la tranquilidad del espectador a través de montajes de planos cortos, la seducción en el tratamiento de un personaje que carecía de empatía por la misma audiencia, la recreación en la violencia de sus crímenes y su capacidad para forzarlo a mirar impotente los resultados de la inseguridad creciente.

De esta manera, se fue estableciendo el modelo de un criminal humano que nada tenía que ver con un delincuente común y cuyo razonamiento siempre escapaba a la lógica capitalista imperante en el Estados Unidos de posguerra. El hecho de que la motivación no fuese monetaria y la

imposibilidad de doblegar la voluntad del poder del monstruo a través del dinero atacaban el germen cultural de una civilización que asociaba la riqueza al éxito. El poder de que un ciudadano medio pudiera acabar con la vida de sus congéneres despertaba el miedo a que la seguridad individual fuese ficticia. Al mismo tiempo, los espacios que aparentaban seguridad, como los moteles, donde se alquilaba la privacidad temporal, se convertían en otro espacio de conflicto y lugar de dominio del asesino en serie.

El cuestionamiento de la posesión del espacio atacaba la certeza de la seguridad por la apropiación de la propiedad privada, cuyas barreras habían podido expulsar a cualquier elemento no deseado. Sin embargo, los límites de lo familiar y lo extraño fueron destruidos, consiguiendo que ambos espacios comenzasen a fundirse en una dirección donde lo extraño conseguía cada vez un poder mayor. Las transgresiones no solo se producían en la privacidad, sino en las propias certezas de género, donde lo masculino y lo femenino parecían confundirse y la incapacidad de paralizarlo podía tener como resultado actos monstruosos. En este sentido, predominaba un discurso misógino que acusaba al hombre de intentar ocupar un lugar inferior que no le correspondía. En ambos casos, se ha podido observar como es el lado femenino oculto el responsable del comportamiento criminal, mientras que el masculino es incapaz de evitar las terribles consecuencias de su aparición.

El fin de la inocencia fue el tema tratado en ***Psicosis*** y continúa en ***Vestida para matar*** a través del relato posmodernista de desconfianza hacia los grandes relatos y las autoridades, donde un psicólogo es incapaz de detectar su propia patología. Sin embargo, al mismo tiempo, la imposición disciplinaria y punitiva es reforzada en ambos títulos por la necesidad de acabar con la amenaza del monstruo a través de su confinamiento en una institución especializada en su cuidado y encargada de que jamás vuelva a estar en libertad.

EL ASESINO EN SERIE BASADO EN CASOS REALES: *TRASTORNADO* Y *HENRY: RETRATO DE UN ASESINO*

La importancia de llevar el realismo a la ficción es lo que explica la popularización de estos ***biopics*** terroríficos. ***Trastornado*** y ***Henry: Retrato de un asesino*** son los dos filmes que hemos escogido y que están basados en criminales famosos. En ambos casos, se trata de producciones independientes y ***underground*** que buscaban impactar al público con las horribles imágenes de las dos historias, lo que demuestra una mayor libertad creativa que los títulos ***mainstream***. Ambos monstruos son utilizados para criticar ciertos aspectos de la cultura estadounidense, cuyo estilo pertenece a la tendencia del ***American Gothic***.

El acuñamiento del término ***serial killer*** se produjo tras el estreno de ***Trastornado***, por lo que el tratamiento del monstruo difiere en cuanto a su poder, ya que, como veremos, Henry representa un criminal más cercano a la idealización que a la realidad. En este caso, además, se trató de un título de transición hacia una nueva manera de hacer cine, como representa el surgimiento del cine ***indie***, donde los planteamientos posmodernos subvertirán las fórmulas establecidas.

Por último, la ruptura con el lenguaje cinematográfico enlaza con el naturalismo violento de los crímenes, mediante montajes rápidos, imágenes que obligaban al espectador a presenciar actos aberrantes y técnicas que buscaban una mayor cercanía con el espectador para lograr una respuesta de impotencia y complicidad culpable.

TRASTORNADO

Trastornado (***Deranged Confessions of a Necrophile***) fue una película dirigida en 1974 por Alan Ormsby y Jeff Gillen. Al igual que ***The Texas Chain Saw Massacre***, su fuente de inspiración fue el criminal Ed Gein,

aunque el gran éxito del filme de Tobe Hooper acabó eclipsando esta historia por la gran maestría que demostraba su narración y su experimentación cinematográfica. La obra trata de la vida de Ezra Cobb (Roberts Blossom), quien, ante el fallecimiento materno, comienza a enloquecer por ser incapaz de afrontar la vida sin su progenitora. Por ello, comenzará a tener visiones con una madre (Cosette Lee) totalmente represiva, que será la que decida la evolución de su vida. Por ello, desentierra varios cadáveres, incluido el de ella, y acaba asesinando a Maureen Shelby (Marian Waldman), la camarera Mary (Micki Moore) y Sally (Patti Orr).

El naturalismo estilístico del filme requiere de una búsqueda de realismo que es tratado a través del personaje del periodista (Tom Sims), quien va contando la historia de manera similar al formato del noticiario. De hecho, el metraje se detiene en varios puntos del relato para que sea él quien clarifique lo que los espectadores están obligados a ver. La asepsia de la imagen busca el disenso en el espectador a través de un mundo impuro y sucio. La situación del espectador como ente pasivo, a través de unas ***noticias*** que lo adentrarán en un mundo de pesadilla hermético, busca su concienciación ante la violencia creciente (Cueto, 2006). En este sentido, la escena final utiliza la imagen de la degeneración completa de Ezra, la cual es ampliada mediante su versión del himno religioso, ***Who At My Door Standing?***

La construcción de un espacio cerrado, ajeno a la modernidad imperante en el resto del país, sitúa a la normalidad y a la monstruosidad como dos elementos que se ven obligados a convivir en el pueblo de Woodside. Su aislamiento de cualquier tipo de territorio alternativo y disciplinario que organice ese espacio impide la separación física entre ambos mundos. De hecho, aunque los espectadores son automáticamente situados en oposición a todo lo que representa Ezra Cobb, la lógica narrativa se asienta sobre el desconocimiento del elemento disidente y sobre el engaño de que todos los

miembros de esa sociedad están cumpliendo con las normas sociales. Al igual que sucedía con ***Psicosis***, el descubrimiento del monstruo no es concebido hasta que su transgresión no es revelada visualmente a los miembros de la sociedad sana. En este caso, Ezra es desenmascarado cuando Harlon Kootz (Robert Warner) y el ***sheriff*** (Robert McHeady) descubren el cadáver de Sally.

La disolución de cualquier tipo de identificación facilita el libre movimiento de Ezra por este espacio, el cual se configura en torno a la familiaridad y a la clase social. La familiaridad la consigue gracias a que ha vivido toda la vida en el pueblo y tanto Maureen Shelby como sus vecinos confían en él por su madre o por su relación. Respecto a la clase, en el bar donde conoce a Mary se sienta con un hombre de edad similar, que se comporta de manera irrespetuosa con la camarera, quien parece estar acostumbrada a este tipo de individuos. La construcción de esa sociedad en términos de comunidad transforma la diferencia de sus miembros en una igualdad que nace de su propia sumisión a las normas sociales.

La consideración de Ezra como inofensivo parte de esta misma idea y de su significado como ser inferior por haber quedado huérfano y demostrar un ligero retraso. En este sentido, su apariencia física se define por su absoluta normalidad e incluso por la preocupación que despierta entre sus vecinos, quienes intentan ayudarle a continuar su vida. El paternalismo de la comunidad establece la importancia de que todos los individuos sean funcionales dentro de un grupo donde todos los miembros deben ser de utilidad y de ayuda para sus congéneres.

Respecto a la caracterización de Ezra como asesino, llama la atención el clasismo que reviste su discurso, ya que su imagen se corresponde con la que tradicionalmente ha tenido el ***hillbilly***, cuyo relato se relacionaba con la representación de una cultura opuesta a la hegemónica, inserta dentro de las

fronteras nacionales, que se negaba a doblegarse a la imposición de los modelos dominantes (Harkins, 2004). La importancia de combatir este contradiscurso derivó en su transformación como productos que eran resultado de la degeneración que producía la endogamia en este tipo de habitantes. De hecho, la idea de la diferenciación monstruosa de estos individuos tuvo su mayor personificación en Ed Gein, quien representó el surgimiento de todo aquello que era reprimido socialmente.

Ezra es asimismo presentado como un hombre muy religioso, influido por su madre, cuya moral puritana le hace entender las vinculaciones humanas como acciones pecaminosas. La represión sexual sería así el resultado de la relación disfuncional con una madre excesivamente vigilante. Por un lado, se demuestra una desconfianza del papel de las autoridades como adecuados guardianes de la moral y, por otro, se hace hincapié en las nefastas consecuencias de la contención excesiva, en el sentido en que su liberación se presenta "como pervertida, monstruosa y excesiva [...], la perversión y el exceso siendo el resultado lógico de dicha represión" (Wood, 1986: 91). El cuestionamiento del orden establecido y del funcionamiento social es planteado mediante el relato del miedo ante la potencialidad de que la propia ética estadounidense fuese la responsable de la aparición de elementos desviados que no alcanzaban a comprender —ni a compartir— la racionalidad imperante.

La interiorización punitiva de la moral puritana es tratada a través de las visiones de Ezra con su madre cuando siente impulsos sexuales hacia algunas mujeres jóvenes y atractivas. La contención de los instintos lleva a que Ezra se atormente enormemente, cuyo resultado es la consideración de la sexualidad como el pecado más importante y siniestro de la sociedad contemporánea. La única forma que encuentra el protagonista de conseguir resistir a la tentación es asesinar a todo aquello que perturbe su conducta

religiosa. Dentro de sus objetivos, predomina la predilección por mujeres independientes, que sirve para retratar el levantamiento del sector más conservador y retrógrado contra los avances del feminismo.

El proceso de transformación que induce a Ezra a la locura busca exponer la débil y ficticia división que separaba lo sano de lo insano. Así, el razonamiento disidente del protagonista no nace del fallo biológico de su cerebro o de la falta de empatía, sino de una educación negligente que tiene como resultado la conceptualización errónea de los conceptos de ***bien*** y ***mal***. Desde el punto de vista histórico, la moral establecida parecía estar contradicha por los propios acontecimientos históricos, sobre todo, por aquellos episodios que estaban protagonizando los soldados en Vietnam. A pesar del tradicional ensalzamiento del militar como héroe que defiende los valores de su nación o su grupo, en este caso, su comportamiento nacía de la barbarie y rompía con la importancia de luchar contra aquello que se consideraba malvado. En este sentido, resultaba terrorífico para el propio estadounidense imaginar la desconstrucción de su propia identidad para averiguar que quizás la monstruosidad no se encontraba en otras fronteras: "La potencia afectiva de la insania en la fantasía de terror recae en su poder de llegar a ser, como una fuerza ilimitada que aparta todos los obstáculos" (Powell, 2005: 58).

La lógica irracional de Ezra y su falta de protección ante el mundo exterior acaban siendo confrontadas con un tipo de mujer diferente al modelo aprendido y representado por su figura maternal. La escena más clarificadora nos muestra a Ezra que, tras secuestrar a Mary, la obliga a cenar vestida en ropa interior, sentada a la mesa con varios cadáveres. La decrepitud y la inmovilidad de los cadáveres contrastan con la energía y la juventud de este personaje, lo que simboliza nuevamente la oposición grotesca de la sociedad conservadora a la que critica igualmente en su consideración de extraña

enajenada y alejada de la realidad del mundo de los setenta. Esta imagen, que provoca una transgresión mayor que la que analizaremos en ***The Texas Chain Saw Massacre***, retuerce la imagen idílica de la familia y la concibe como "un bastión de coerción tradicional y violencia brutal" (Halttunen, 1998: 169).

El clasismo en el asesino en serie rural deviene en la demonización de la clase trabajadora, cuya existencia es necesaria, por un lado, para confirmar el desarrollo histórico, aunque, por otro lado, es necesario reconstruir mediante un relato de individuos responsables de su contexto. En este sentido, la otredad de Ezra nace automáticamente por su pertenencia al campo y su baja cultura, que buscan crear el desagrado en la audiencia y, consecuentemente, el consenso de considerar a este individuo responsable de su peligrosidad. De esta manera, existe lo que podríamos llamar una cultura de la pobreza, que obliga a sus miembros "a ser un extraño interno, a crecer en una cultura que es radicalmente diferente de aquella que domina la sociedad" (Harrington, 1975: 180). La infravaloración de lo rural es esencial para establecer un obstáculo que impida a este tipo de criminal alcanzar el poder del asesino en serie urbano. Asimismo, a pesar de poseer las mismas características que su congénere —asesinos repetidos, fantasías, etc.—, su razonamiento no responde a su inteligencia superior o a su capacidad de seducción, sino a la represión de sus impulsos y a la necesidad de acabar con aquello que le perturba rápidamente.

La casa de Ezra acaba presentándose como una extensión de su existencia y, al igual que sucede con su propio comportamiento insano y psicopático, representa también un caos que la aleja de ser considerada un hogar. Asimismo, la degeneración del personaje viene acompañada de la mutación que sufre la casa, quien acaba convirtiéndose en una especie de ***museo de los horrores***, que exhibe toda la locura que se encuentra oculta tras las

barreras corpóreas. Con el tiempo, el hogar se va llenando de basura y su decoración acaba tornándose en grotesca y aberrante, convirtiéndose en un templo de libertad para este asesino. Como resultado de todo ello, su moralidad acaba subyugando a la legislación exterior dentro de su espacio, aunque ello no impide que desconozca dichas normas y se vea en la necesidad de ocultar sus crímenes hasta el momento en que su desconexión con el exterior se produce en el último asesinato, en el que actúa de forma enajenada e irracional.

Frente a ello, la ineficacia de las autoridades para detectar los signos de deterioro de Ezra se demuestra mediante la propia incredulidad de sus vecinos y el ***sheriff*** ante el descubrimiento de los delitos cometidos. Desde el punto de vista histórico, la confianza de la sociedad en la seguridad estaba siendo mermada frenéticamente por el nacimiento de una violencia que se ramificaba en diferentes manifestaciones y hundía sus raíces en casi todos los estratos de la sociedad, llevando a la angustia general por la creciente inestabilidad de los valores establecidos.

HENRY: RETRATO DE UN ASESINO

La realización de este filme se produjo en 1986, aunque no se estrenó hasta años más tarde por las complicaciones legales que podría suponer una película que utilizaba nombres reales (Kimber, 2011). Su director, John McNaughton, muy interesado en el cine y la televisión, quedó fascinado por la biografía del convicto Henry Lee Lucas, cuya figura demostraba el miedo paranoico a los asesinos en serie, ya que consiguió engañar a la sociedad con el reclamo de la autoría de más de 370 asesinatos, descubriéndose como una farsa en la mayor parte (Vrosnki, 2004). Henry Lee Lucas fue un asesino en serie nacido en Virginia, en el seno de una familia desestructurada de clase baja. Su padre era un alcohólico y su madre una prostituta, quien, en

multitud de ocasiones, practicaba sexo delante de sus hijos y los agredía físicamente. Henry optó por una vida criminal, donde acabó conociendo a Otis Toole, con quien compartiría sus crímenes hasta su encarcelamiento en 1983. La biografía de ambos cobró especial importancia por la popularidad de los programas de ***true crime fiction*** y el miedo paranoico de una sociedad paralizada por este tipo de criminales (Ressler, 2005).

El argumento del filme se centra en los crímenes de Henry Lee Lucas (Michael Rooker) en Chicago, mientras convive con Otis (Tom Towles) y su hermana Becky (Tracy Arnold), con la que mantiene una relación especial. Sin embargo, su personalidad psicopática le impedirá cualquier tipo de relación amorosa, por lo que, finalmente, acaba con la vida de Otis, tras intentar violar a su hermana, y la de Becky, para continuar su camino por todo el país.

El estilo cinematográfico de este filme es cercano al documental, en tanto en cuanto los asesinatos no buscan un detallismo gráfico. En este sentido, la primera escena presenta una serie de imágenes de los cadáveres de las víctimas con un fondo de sus gritos desesperados. A pesar del intento de contar la historia de manera aséptica, la mitificación del asesino en serie se produce con el elevado número de víctimas que demuestra. Las localizaciones y los escenarios están situados al aire libre y la historia se desarrolla tanto de día como de noche, lo que simula ser una narración en tiempo real. Al mismo tiempo, la actuación sobria de los protagonistas y su lenguaje vulgar evitan cualquier tipo de exceso. La música se basa en la alternancia de temas discordantes, con instrumentos de cuerda y piano, para alterar al espectador, y el sonido diegético que procede de dentro de la propia historia. La presentación de Henry alterna la música ***country*** en la radio del coche, las imágenes con ambientación sonora de los asesinatos y la música discordante que acompaña a la persecución de la siguiente víctima potencial,

que amplía la psicología del personaje y anuncia el siguiente asesinato.

ANÁLISIS

Henry: Portrait of a Serial Killer se caracteriza igualmente por la inexistencia de una división clara entre la normalidad y la monstruosidad. En este caso, la normalidad presentada es una extensión de la propia realidad del monstruo, la cual se asienta sobre la alienación y la deshumanización de la gran ciudad sobre el proletariado urbano (Prince, 2000). El propio contexto que rodea a Henry se revela como el germen del que nace este depredador voraz, cuya peligrosidad para la normalidad hegemónica ajena a esta normalidad sigue basándose en su capacidad de atentar contra el orden establecido.

Esta realidad alternativa dentro de los límites internos se caracteriza por la propia transgresión de su existencia, ya que ninguno de los personajes que aparecen —salvo Becky, que, al mismo tiempo, representa una otredad femenina— revelan un sentimiento de culpa, lo que acaba conformando una moralidad dominante disidente a la establecida en la clase media. La utilización de la violencia como medio para alcanzar el objetivo buscado es un reflejo siniestro y deformante de los valores propios de la colonización. Así, la incapacidad de identificarse con el otro lleva a la banalización de la violencia, lo que queda demostrado en diversas escenas como la grabación del vídeo del asesinato de la familia, cuyo objetivo es buscar la concienciación de la audiencia ante su complicidad pasiva, o la escena de la paliza del mendigo mientras Henry le cuenta su método a Otis.

El monstruo sirve también como metáfora de los males urbanos en la década de los ochenta, como es la misoginia cultural (suele asesinar y violar prostitutas, Otis maltrata a su hermana constantemente) o la pobreza estructural. La desigualdad fue el elemento ordenador de la sociedad urbana

que situó a un grupo de individuos trabajadores en una posición inferior, lo que instauró una frontera divisora con el objetivo de aislar su espacio de dominio. La motivación para todo ello era presentarlo como un espacio que funcionaba ajeno a las normas básicas de socialización, cuyo discurso incidía en "su violencia, su influencia corrupta e insidiosa, su materialismo, su indiferencia por la vida humana y el bienestar, su falta de comunidad genuina" (Holtan, 1970: 934). Asimismo, su conexión con la nocturnidad ampliaba la sensación de inseguridad, facilitando la construcción de un espacio mental donde todos los presentes se convertían en extraños, e impedía su intrusión en el relato del progreso, el avance y la civilización:

> Estas personas que pueden seguir infundiendo un sentido de miedo y/o excitación, pero que, no obstante, ahora también se podrían incluir drogadictos y adictos al crack, grafiteros, refugiados y vagabundos, sin olvidar al mundo psicológico y específico e idiosincrático del asesino en serie, el violador en serie y el hombre armado que acosa en calles concretas […], que confirma el hecho perturbador de la indeterminación de la vida humana, y la indeterminación en la comprensión irracional que cada uno de nosotros tiene sobre la realidad (Rundel, 2014: 11).

El filme incide en esta idea mediante la ausencia de autoridades que sean capaces de proteger y ayudar a estos individuos. El objetivo del director, en este sentido, era criticar el discurso moral de Reagan en torno a la problemática existente en el país y que se acrecentaba a causa del aumento de la brecha social. De hecho, es llamativo el comportamiento del trabajador social, representante del Estado, que se caracteriza por la indiferencia ante el fracaso de reinsertar a Otis en la sociedad. La escena lo revela como un administrativo que cumple su función como un proceso meramente burocrático y rutinario. El aislamiento de este sector poblacional no es solo mental, sino también físico, ya que el ciudadano ejemplar vive al otro lado de la ciudad y es el trayecto en coche que realizan Otis y Henry lo que hace que las dos realidades coincidan. El encuentro entre ambas se relata como un encontronazo aterrador, donde la monstruosidad consigue apoderarse del

espacio de la clase media y subyugarlo a la violencia de una parte de la población que busca escapar de la alienación mediante la crueldad y el sadismo.

La racionalidad, la paciencia y las técnicas que utiliza Henry para la consecución de sus asesinatos difieren de la ausencia de método de Ezra, lo que evidencia nuevamente la infravaloración de lo rural frente a lo urbano. La necesidad de este método es explicada por Henry en una escena con Otis, donde le enseña su conocimiento y alude a la falta de alternativas y a la necesidad de destruir a otros para sobrevivir. La efectividad de su método aumenta la peligrosidad de su existencia, en tanto en cuanto su éxito acaba con la vida de un ciudadano que cumple las normas y, al mismo tiempo, enmascara una metáfora oscura del capitalismo y el consumismo. Las víctimas, salvo en el caso de Becky y Otis (y su madre, a la que se refiere en varias ocasiones), son cosificadas y sirven para calmar temporalmente su ansiedad, convirtiendo su propio cuerpo en un reclamo sexual y erótico (Baudrillard, 1998). Asimismo, la humanidad de estos individuos desaparece en favor de su conversión como restos de la actuación del asesino en serie que conlleva la deshumanización de las víctimas y el ensalzamiento de Henry por su éxito.

La inteligencia de Henry, la efectividad de su método y su manera de "hacerse a sí mismo" lo asemejan con los antihéroes individualistas, desafiantes de la autoridad e individualistas del ***western*** (Leeming y Page, 1999). A pesar de la apelación al discurso realista en su reclamo publicitario, que se apoya sobre la ausencia de cualquier tipo de elemento fantástico, la mitificación de su figura subyace en el relato por su inclusión dentro del relato de criminalidad. Por ello, Henry posee una serie de atributos positivos —atractivo, inteligencia, determinación, éxito— que atraen la atención del público, pero también ejemplifica el sentimiento apocalíptico que dominaba

el discurso nacional (Bigsy, 2006). En este sentido, su capacidad para destruir la vida humana sirve para deificarlo y, con ello, transcender su propia naturaleza humana (Applegate, 1996) y alcanzar el estatus de monstruo.

La importancia de no adoptar una postura maniqueísta por parte del director explica la importancia narrativa de la humanidad de Henry, quien es descrito como un ser humano que se ha visto abocado a la vida criminal por sus propias vivencias. A lo largo del metraje, este personaje revela un código moral muy estricto que contrasta con su falta de empatía hacia sus víctimas. Al igual que Ezra, la ética del personaje choca con la legislación vigente y lleva a que sea el propio asesino el que decide castigar aquello que considera reprobable. La relación cercana con Otis y Becky despierta en Henry un sentimiento de amistad y amor que lo incita a protegerlos. Este sentimiento tan humano, compartido con los espectadores, desemboca en la consolidación de un ***grupo familiar*** que aparenta romper con la disfuncionalidad característica de sus relaciones familiares. La transgresión de Otis al intentar abusar de su hermana rompe todo tipo de vínculo y lleva a que Henry lo asesine por considerarlo indigno de vivir. En el caso de Becky, su asesinato responde a su incapacidad de socializar de manera exitosa con las mujeres, entendiendo su relación con ellas en términos de agresividad y falta de respeto. La importancia, al igual que ***Deranged***, de la madre como gestadora de monstruos por su conducta errática revela, en sí misma, la misoginia existente en la sociedad estadounidense de los setenta y ochenta que culpaba a esta figura de los males sociales. Así, los divorcios, la incorporación de la mujer al trabajo y su mayor autonomía e independencia fueron razones que se utilizaron en el relato de la decadencia moral, culpando a la mujer de haberse alejado de su papel tradicional.

UNA NORMALIDAD MONSTRUOSA

Los ***biopics*** de asesinos en serie en el género de terror en la década de los sesenta y setenta inciden en la idea de que la monstruosidad es el resultado de una normalidad no racional, cuyas pautas de conducta son totalmente erráticas. Así, mientras que en ***Deranged*** Ezra se convierte en un criminal por la excesiva represión con la que es educado, en ***Henry***, su naturaleza criminal es comprendida como el resultado de un contexto dominado por la violencia, la falta de respeto, solidaridad o amor entre sus congéneres y la ausencia de reglas que regulen el abuso sobre ellos.

La moralidad de los protagonistas traspasa los límites de la legalidad para convertirse en los motores del castigo de las mujeres que escapan a los modelos tradicionales de conducta. En ambos casos, la falta de empatía no es señalada como un rasgo sociopático, sino como la necesidad de defenderse de los peligros exteriores que atentan contra su sistema de valores. Su maniqueísmo y la ausencia de autoridades que consigan su confianza simbolizan, al mismo tiempo, la agresividad que estaba demostrando la sociedad retrógrada por los cambios imparables con una mujer más presente en la esfera pública de la sociedad. Por ello, en este caso, el monstruo personifica la crítica demoledora a una sociedad que parece estar fallando en su labor para solucionar los problemas sociales.

Por último, la construcción del mito del asesino en serie es observada a través del discurso clasista, la aparición del término y la deformación siniestra de los valores culturales considerados positivos. La importancia de describir al asesino en serie como un hombre blanco urbano explica la diferencia de métodos en ambos casos. A pesar de que los dos pertenecen a la clase trabajadora, el físico de ambos sirve para alejar y estereotipar ambas realidades, lo que posibilita su ordenación jerárquica. De hecho, el atractivo y la ***modernidad*** de Henry explican su facilidad de movimiento sin ser detectado, mientras que el aspecto desagradable de Ezra y su ligero retraso

impiden su igualdad en el discurso.

La aparición del término, por otra parte, en el segundo caso, sitúa a estos monstruos dentro de una categoría que solía conllevar las mismas características. Así, el alto número de víctimas que va dejando a su paso, que coincide con el engaño del propio criminal, permite la mitificación de esta figura. De manera similar, la mitificación requería de la utilización de valores como la perseverancia, el éxito, el esfuerzo o el método para convertir al asesino en serie urbano en un monstruo digno de poseer un poder que le da acceso a una superioridad basada en el miedo por su capacidad de amenaza.

EL ASESINO EN SERIE MEDIATIZADO: *EL ESTRANGULADOR DE BOSTON*

El estrangulador de Boston (***The Boston Strangler***) fue una película dirigida en 1968 por Richard Fleischer, cuya producción corrió a cargo de los estudios Fox. El interés mediático que despertaba esta figura era el motivo por el cual un gran estudio decidió apostar por su realización. Se trató de una adaptación fílmica de la novela homónima escrita por Gerold Frank en 1966, que se basaba en Albert DeSalvo. Sin embargo, la obra literaria insiste en la importancia de un contexto urbano degradado que permitía al criminal esconderse más exitosamente. Además, a diferencia del filme, el criminal es comparado con Jack el Destripador por su similitud (Frank, 1966). En la vida real, Albert DeSalvo fue un criminal que asesinó a varias mujeres entre 1962 y 1964, cuya infancia estuvo marcada por el divorcio de sus padres y los abusos paternos. Su carrera delictiva comenzó tras su paso por el Ejército, aunque consiguió reformarse, casarse y mantener una vida ***normal***. Cuando fue detenido, confesó ser el autor de los crímenes del estrangulador de Boston, por los que fue condenado a cadena perpetua, aunque actualmente se está investigando la veracidad de esta confesión.

Este caso es llamativo por la importancia que adquiere el estilo realista en su relato, el cual trata de escapar a cualquier tipo de sensacionalismo. De hecho, el tipo de narración buscaba también despertar el miedo en la audiencia por el terror ante un criminal que es incapaz de descubrir su propia monstruosidad. En relación con ese miedo, la narración centra la segunda parte en la caída psicológica experimentada por Tony Curtis al descubrir el horror de sus actos y su impotencia para evitarlos. En este sentido, aunque aparentemente la película pueda parecer más cercana al género policiaco, el tráiler y el cartel hicieron hincapié en la naturaleza terrorífica de este personaje.

La mitificación de esta figura comienza a impregnar el relato a través de la construcción audiovisual de la historia, donde las noticias y las propias autoridades reafirman la monstruosidad de su existencia, al tiempo que se muestra al espectador cómo DeSalvo es capaz de convencer a mujeres para entrar en su casa, a pesar de las advertencias en las noticias. Desde el punto de vista histórico y fílmico, las narrativas fílmicas comenzaron a asociar al asesino con el antihéroe, consiguiendo que el espectador sintiese una ligera admiración por su conducta. De esta manera, "los cineastas presentaban primero al psicópata dentro de las convenciones asociadas al género de gánsteres. Además, intentaron generar simpatía en la audiencia hacia el psicópata mediante su asociación con la enfermedad mental. [...] La década del antihéroe, los sesenta, fue también el apogeo del psicópata cuya personalidad infantil y antisocial aparecía en concordancia con el tono de rebelión de los tiempos" (Douglas, 1981: 38).

La historia sigue, durante la primera parte del filme, los asesinatos de Albert DeSalvo (Tony Curtis) a partir de las publicaciones periodísticas y la investigación policial del detective DiNatale (George Kennedy) y del fiscal John S. Bottomly (Henry Fonda). La segunda parte se centra en la figura del

propio asesino y su vida cotidiana, que da un vuelco cuando es descubierto por la policía e ingresado en un centro psiquiátrico. A lo largo del metraje, el personaje va descubriendo su verdadera personalidad hasta quedar en estado catatónico.

El hecho de ser una historia basada en casos reales determina la importancia de presentar un relato neutral, proporcionado por su estilo semidocumental. Para ello, tanto el prólogo como el desenlace relatan los acontecimientos que sucedieron en la vida real y que conectan con esta narración ficticia. La objetividad, por su parte, era conseguida mediante la familiarización del espectador con el propio formato de noticiario y de televisión, por lo que el filme fue rodado en 35 mm, en espacios naturales de Boston y el estado de Massachusetts. La importancia de la neutralidad en la descripción de los asesinatos alejó su tratamiento del gore característico de Gordon Lewis en favor de un relato escueto y proporcionado, que respondía a la pretensión del director, al igual que otros de su generación como Robert Aldrich, Richard Brooks o Donald Siegel, de "cortocircuitar la recepción pasiva del espectador para hacerlo más consciente de la violencia del entorno" (Cueto, 2006: 131).

La profundización en la historia se busca a través de la narración múltiple, cuyo montaje se caracteriza por la preponderancia de planos generales y medios, sobre todo en todas las escenas relacionadas con la investigación criminal. Las escenas de pantalla dividida, por su parte, ofrecen un montaje paralelo simultáneo que amplía la visualización del espectador. Los primeros planos y planos detalle aparecen fundamentalmente durante el interrogatorio a Albert DeSalvo y a lo largo de su viaje hacia el inconsciente. Estas escenas, desarrolladas durante la última media hora, muestran a un protagonista vestido de blanco que contrasta con los tonos grisáceos de las autoridades, que ha sido la tonalidad dominante. El blanco sitúa a Tony Curtis

automáticamente en la institución de su encierro y en su condición de paciente.

Su insania queda recalcada por la rememoración de ciertos detalles de los crímenes. Para narrar el horror del descubrimiento de sus crímenes, Fleischer hace uso del ***zoom*** como transición de planos medios a primeros planos, con el fin de conseguir introducir al espectador en el inconsciente de DeSalvo. El color blanco de la última escena, donde DeSalvo se confunde con la propia institución, se acompaña de un primer plano de este personaje con la mirada perdida y el sonido de su respiración de fondo, en un intento por resaltar su condición de locura y su pérdida de consciencia. Desde el punto de vista sonoro, la mayor parte de lo que se escucha es diegético y pertenece a la imagen que el espectador está viendo. El uso de la banda sonora es casi inexistente y su búsqueda de naturalismo no impide que se manipulen ciertos sonidos, como las voces de la cabeza del protagonista.

En ***El estrangulador de Boston***, la monstruosidad está encarnada por Albert DeSalvo, que trabaja como operario y vive con su familia en Boston. Se trata de un hombre blanco, castaño, atractivo, no muy corpulento, cuya excesiva normalidad bloquea cualquier tipo de sospecha sobre él debido a que existen individuos con un perfil criminal que parecen, en un principio, encajar mejor en la descripción de este criminal. Sin embargo, la capacidad que tiene Albert DeSalvo de ocultar su lado oscuro gracias a su vida familiar pública y la ausencia de delitos previos posibilitan su alejamiento de la criminalidad corriente, que está perfectamente reconocida por las autoridades. Frente al retrato humano del personaje a través de las escenas de su cotidianidad, como el estupor que siente ante el asesinato de Kennedy, su otredad construye su identidad desde el principio del metraje al ser descrito con calificativos como el de maniaco y retratado mediante sus delitos —estrangulaciones violentas de mujeres—.

La incapacidad de encontrar al culpable entre los sospechosos habituales y el descubrimiento de que un individuo corriente puede convertirse en el monstruo reflejan la expansión de una realidad cada vez más inestable, que rompe con el conocimiento de la audiencia, y despierta su miedo por ser incapaces de identificar aquello que debe ser erradicado de la sociedad. De nuevo, la conexión de su monstruosidad al terreno legendario se vincula al discurso de Jack el Destripador, tanto por la elección de la misma tipología de víctimas —mujeres de clase baja— como por su mezcla de función punitiva moral y maldad en un momento de progreso y alejamiento de puritanismo moral (Bloom, 2007b).

Desde el punto de vista histórico, el fin de la inocencia de finales de los sesenta, teñido por la violencia de los enfrentamientos y la guerra de Vietnam, conllevó al enfrentamiento traumático con el derrumbamiento cultural de una sociedad que no estaba preparada para afrontar las consecuencias. En este sentido, el miedo y la irracionalidad parecían estar imbuidos en todos los ámbitos, de manera que la maldad empezaba a ser concebida como una enfermedad que podía infectar a cualquier individuo. ***The Boston Strangler*** toma esta idea y traspasa los límites conocidos, al impedir que incluso el autor de los crímenes desconozca la peligrosidad de su existencia y sea incapaz de ponerles freno.

La sensación de que la raza humana estaba inmersa en un proceso de decadencia, que se apoyaba sobre la crueldad y el sadismo entre semejantes, acabó impregnando la mentalidad de una sociedad que consideraba que los asesinos en serie eran el resultado natural, al ser individuos que "moralmente violan las leyes de la sociedad y afrontan las nociones personales de propiedad y conducta civilizada. Amenazan con el caos intelectual a través de la inaccesibilidad al motivo. No resulta sorprendente, entonces, que los asesinos en serie reales incurran en un nivel de desgracia sin precedentes, y

que su contraparte ficcional ejemplifique una estética carente de significado común en la narración de terror" (Simpson, 2000: 11).

Frente al monstruo, el resto de la sociedad es presentada a través de las víctimas y las autoridades que luchan por frenar esta amenaza. En el primer caso, predominan dos tipologías que se dividen entre las mujeres que sufren las consecuencias de encontrarse físicamente con Albert DeSalvo y los miembros de la familia del asesino, que lo acompañarán en su descubrimiento. La deshumanización de las primeras se consigue con la utilización de sus asesinatos (ahogamientos) como pistas para resolver el caso sin trascender en los detalles de su identidad. De hecho, dicha transformación es transmitida también a la audiencia, que acaba conociendo los detalles de los homicidios a través del relato policial y periodístico, al igual que sucede con los noticiarios en la televisión. La homogeneidad del género femenino en la elección del asesino retrata el conflicto que el patriarcado estaba experimentando con el surgimiento del feminismo, de manera que la sexualización de los cadáveres o del intento de asesinato de Diane Cluny simbolizan la opresión humillante que sufrían las mujeres y el intento por aplastar su deseo de alcanzar la igualdad respecto al hombre.

La relación con su familia enfatiza la idea de que estos individuos son incapaces de socializar debidamente y de mantener una vida tranquila con sus congéneres. A pesar de su doble personalidad, la personalidad psicopática acaba subyugando al hombre de familia, quien acaba viendo en su mujer una víctima potencial para satisfacer su deseo sexual. Desde el punto de vista histórico, la repetición de imágenes de familias disfuncionales hacía referencia a la ruptura del modelo tradicional a raíz de los divorcios o la conmoción por descubrir la monstruosidad en los soldados que marchaban a Vietnam. De esta manera, el padre de familia es retratado aquí como una amenaza para los miembros de su propia familia, que, a pesar de poseer un

posición privilegiada, demuestra un comportamiento despótico e injusto con su esposa y su hija, e incluso se convierte en un peligro para la supervivencia del grupo.

Por su parte, las autoridades que aparecen en el filme son fundamentalmente de tipo policial, jurídico y médico. Sin embargo, su trabajo conjunto resulta esencial para lograr la continuación del orden del sistema. La mixtura de los tres posibilita que la potestad de cada una de ellas quede reforzada gracias a su apoyo en las restantes. El poder policial actúa en equipo y jerárquicamente, y sus métodos de investigación, que se dirigen a todos los estratos de la sociedad, acaban mostrándose efectivos, aunque cuestionables (recurren a un médium). Sin embargo, la masculinidad del cuerpo —salvo en el caso de una agente que se hace pasar por cebo— es llamativa y sitúa la violencia legítima como un instrumento mayoritariamente masculino. El experto, procedente del poder judicial, está encarnado por el fiscal John S. Bottomly, quien demuestra comprensión por DeSalvo, cuya pretensión de averiguar su culpabilidad trascenderá los juicios morales. Por último, el discurso médico está representado por el psiquiatra de la institución donde ingresa el criminal, cuya autoridad le permite hablar sobre lo que sucede en la cabeza del asesino sin que nadie contradiga su discurso. De hecho, el estado catatónico en el que se sumerge DeSalvo demuestra el diagnóstico del psiquiatra.

En consecuencia, esta relación está encaminada al reforzamiento del discurso dominante, cuya normalidad se asocia a la etnia blanca en favor de un silenciamiento de otros individuos que no pertenezcan a esta colectividad (Benshoff y Griffin, 2009). La homogeneidad étnica establece el problema del asesino en serie como un conflicto enmarcado únicamente dentro de los parámetros del grupo privilegiado y cuya solución debe ser encontrada mediante unas autoridades que presentan el mismo color de piel. Además, la

predominancia del género masculino enfatiza en la idea de que la violencia pertenece únicamente al hombre blanco masculino, quien, además, debe hacer uso de ella para defenderse del intento femenino por acabar con su sumisión y su inferioridad.

La peculiar construcción del asesino en serie como un mal que se esconde dentro de los límites del inconsciente atenta contra el sentimiento de seguridad y estabilidad social. La cotidianidad de la locura y su extensión por la sociedad sana comenzaba a provocar la aparición de individuos que no eran conscientes de su insania mental. Su definición como ***maniaco*** por parte de los periodistas y los policías conlleva la conceptuación de la individualidad de Albert DeSalvo con base en la carencia de racionalidad y represión de sus impulsos más primarios en favor de una socialización efectiva. Al mismo tiempo, la mitificación que va rodeando a esta figura convierte a un individuo enfermo en uno al que temer y perseguir, debido a su habilidad para mostrar una vida pública corriente que no despertarse sospechas. De manera metafórica, la violencia inherente a este individuo y su incapacidad de impedir que esta violencia tenga consecuencias catastróficas simbolizarían la impotencia que predominaba en la sociedad ante la oleada de crímenes de diferente naturaleza que asolaban a la civilización estadounidense.

El espacio de conflicto de este filme, la ciudad de Boston, convierte un lugar totalmente degradado por el vicio y la cosificación en la extensión del monstruo, en la medida en que actúa libremente y consigue lo que desea gracias a su ingenio. De hecho, la amenaza y la inseguridad son dos atributos que alimentan el relato en torno a una ciudad que está repleta de multitud de criminales, los cuales esperan a la noche para acechar por las calles valiéndose de la oscuridad. De nuevo, el anonimato, la alienación y el empobrecimiento convierten a esta urbe en el hábitat natural del asesino en

serie, quien consigue trascender la esfera pública e irrumpir en el espacio privado de las mujeres cuando no hay ninguna presencia masculina vigilante cercana. La libertad de movimiento es otra de las características que juega con el miedo de la audiencia ante una invasión inesperada, situándose como un reflejo siniestro de la propia guerra de Vietnam. De hecho, la penetración de los límites espaciales de las casas de las víctimas acaba exponiendo los límites corporales de la propia víctima, cuya cosificación impide la libre posesión de sus cuerpos y, con ello, se vuelve a incidir en el conflicto con el feminismo.

LA CONSTRUCCIÓN MITIFICADA DEL ASESINO EN SERIE

El estrangulador de Boston propone un giro en la narrativa de terror del asesino en serie, ya que su conexión con la fórmula del ***thriller*** le permite explorar a este monstruo desde la perspectiva de las autoridades sin olvidarse del elemento central del terror: el miedo por su existencia. En esta ocasión, el monstruo sirve para representar todas las ansiedades que está sufriendo la sociedad ante los cambios imparables de una nueva generación que desea destruir la sociedad establecida y crear una nueva. En este filme, destaca la construcción de la monstruosidad por parte de los garantes del mantenimiento del orden. La cooperación de los tres y su división funcional permiten trabajar para fabricar la otredad. Así, la alerta de las fuerzas de seguridad del Estado mediante la investigación del caso sitúa a este individuo dentro del discurso de la peligrosidad y la labor periodística enfatiza dicha alerta mediante noticias que reseñan la inseguridad que acompaña a la posibilidad de que un individuo irrumpa en la propiedad privada de cualquiera. La condición de otredad dificulta cualquier tipo de vínculo social, por lo que el saber médico es el encargado de mantenerlo alejado y reafirmar, finalmente, el sistema de ordenación.

La mitificación del asesino en serie se produce gracias a la creación de un relato que avanza en su pista mediante sus crímenes, la descripción de periodistas y policías, la investigación policial y, por último, el retrato fílmico de Albert DeSalvo. La incapacidad de acceder a los motivos que llevan al protagonista cometer los asesinatos o de prevenir los crímenes lo convierten en un individuo cualificado para el crimen. Su capacidad de trascender la alienación del resto de criminales, que actúan dentro de la cotidianidad de la ciudad, le reconoce la supremacía de la que deriva su brutalidad efectiva y el miedo que siente la población promovido por el desconocimiento de su identidad. Por ello, únicamente el encierro es el método para derrotar a este monstruo tan poderoso, gracias a que asegura su localización y el fin de su dominio en la sociedad normalizada.

EL ASESINO EN SERIE GRUPAL: *LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA* Y *LA MATANZA DE TEXAS*

Los dos títulos escogidos para este apartado tienen la peculiaridad de que la monstruosidad está representada por varios individuos que actúan conjuntamente en favor de una mayor efectividad. En ambos casos, los autores de estas obras, Wes Craven y Tobe Hooper respectivamente, son un referente hasta el punto de ser reconocidos como maestros del género. Además, son dos filmes del ***American Gothic*** que utilizaban la organización grupal como representación de una nación que fomentaba la desigualdad y la violencia, de la creciente inseguridad ciudadana y que, al mismo tiempo, servía de contradiscurso del devenir histórico.

Asimismo, ambas propuestas cinematográficas juegan con el propio lenguaje, utilizando el montaje o la banda sonora para romper con los filmes de terror tradicionales, de una manera similar a ***Night of the Living Dead*** de Romero, aunque acercándose a la experimentación para ofrecer una

experiencia sensorial que requiriese la implicación del espectador. En este sentido, buscaban también que la audiencia experimentase un horror cinemático, conseguido gracias a que “la mímesis y el contagio tienden a eliminar las identidades fijadas y a difuminar las barreras entre lo interno y lo externo. El espectador es cautivado y transformado a consecuencia del contacto infeccioso y visceral de las imágenes” (Shaviro, 1993: 52.3).

El primer caso de estudio, ***La última casa a la izquierda***, es una propuesta que actualiza el filme, ganador de un Oscar, de Ingmar Bergman ***El manantial de la doncella*** (***Jungfrukällan***), de 1960. La popularidad de la película de Craven supuso la aparición de otras cintas con títulos similares que intentaron explotar el éxito cosechado. En el caso de ***La matanza de Texas***, se trata de una adaptación libre de la biografía de Ed Gein, que es, además, un punto de transición hacia el género ***slasher***, debido a que uno de sus antagonistas pierde todo atisbo de humanidad y acaba convirtiéndose en una especie de monstruo legendario.

LA ÚLTIMA CASA A LA IZQUIERDA

Wes Craven, que dirigió este título en 1972, fue un director que había recibido una educación muy represiva y buscaba explorar ciertos miedos que estaban enraizados en su personalidad. Su generación, al igual que sucedió con Wes Craven o John Carpenter, del que hablaremos en el siguiente capítulo, se caracterizó por una cinefilia basada en el conocimiento profundo de la historia del cine (estudios universitarios, importancia de cine europeo y acceso a reflexiones teóricas de críticos y estudiosos). Por ello, la obra de Bergman no pasó desapercibida para este director, sobre todo, teniendo en cuenta que este filme se había convertido en una marca en sí misma por el prestigio del cine de arte y ensayo (Balio, 2010). Así, Wes Craven cogió este relato medieval de venganza por parte de un padre que mata a los asesinos de

su hija y ofreció una versión actualizada a los años setenta en el territorio estadounidense. Este giro explicó el cambio relacional del espectador con la narración, donde los cruentos sucesos son relatados de manera mucho más aséptica y fría (Wood, 1986) para lograr el escándalo de un público que parecía impasible ante la escalada de violencia que estaba sufriendo el país.

El argumento se centra en Mari Collingwood (Sandra Peabody) y Phyllis Stone (Lucy Granthan), dos amigas que deciden ir a un concierto de ***rock*** a la ciudad. Sin embargo, serán raptadas por un grupo de exconvictos formado por Krug Stillo (David Hess), Sadie (Jeramie Rain), Weasel (Fred J. Lincoln) y Junior, el hijo del primero (Marc Sheffler). Tras la tortura, la violación y el asesinato de las dos chicas, los delincuentes acaban en la casa de la familia Collingwood, los padres de Mari (Richard Towers y Cynthia Carr), quienes, al enterarse del desenlace de su hija, y ante la inefectividad de las autoridades, deciden asesinarlos como venganza, aunque sin lograr calmar el dolor que sienten.

El realismo se logró mediante la iluminación natural y las localizaciones al aire libre, la utilización del prólogo como recurso de veracidad y la grabación en 16 mm, que permitía mayor inestabilidad en las imágenes (Hantke, 2004) y una mayor cercanía del espectador con las imágenes que estaba presenciando. El montaje alterno, que relata varias historias que suceden simultáneamente, se caracteriza por la escasa utilización de planos subjetivos, salvo en la narración de los asesinatos y la violación de Mari. Uno de los elementos más novedosos es el uso del sonido y la banda sonora que alterna entre melodías que profundizan en la psicología de los personajes, con tonalidades similares a las de las ***sitcoms*** que acentúan la comicidad de algunas, y música ***folk***, cuyas letras, compuestas por David Hess especialmente para el filme, resaltan los terribles hechos que están sucediendo.

La normalidad y la monstruosidad presentan una división perfectamente establecida, que sirve para dividir a la otredad de la sociedad sana, la cual está formada por las dos chicas, Phyllis y Mari, los padres de la segunda y los dos agentes. Las dos chicas adolescentes personifican el movimiento ***hippie***, cuya transversalidad se muestra a través de su pertenencia a clases sociales diferentes. La inocencia de las chicas ante las drogas o el alcohol es arrebatada por la crueldad del grupo criminal, siendo Phyllis la que lucha más ferozmente contra el dominio de un grupo que las subyuga cruelmente. De hecho, el propio desenlace de las dos chicas y el título representan la derrota de los grupos contraculturales frente al conservadurismo que logra imponer su dominio y un alegato a su resistencia. La violencia sobre el cuerpo de las chicas sirve de metáfora de esta temática y de "receptáculo para las ansiedades concernientes a la nación en cuanto que feminizada y susceptible de agresión durante la era Vietnam" (Lowenstein, 2005: 115).

Por su parte, los padres de Mari representan un matrimonio de clase media, cuyo comportamiento es respetuoso y educado, que habitan una casa ordenada y visten de manera bastante elegante. Sin embargo, Craven critica la hipocresía de esta clase ante el uso de la violencia, ya que, por un lado, parecen horrorizados con Bloodlust, el grupo al que va a ver su hija, famoso por el descuartizamiento de gallinas, pero, por otro lado, resalta la crueldad con la que ejercen su venganza contra los Stillo. En el caso de las autoridades, el ***sheriff*** (Marshall Anker) y su ayudante (Martini Kove) demuestran ineptitud para cumplir su función, ya que son incapaces de resolver la situación positivamente (Muir, 2004). La desconfianza hacia la autoridad, cada vez más generalizada en las películas, está simbolizada mediante la incapacidad de estos dos personajes para parar a los Stillo y las funestas consecuencias.

Frente a esta normalidad nada ideal, la monstruosidad está representada

por el grupo de delincuentes, organizados como una especie de familia con vínculos de cooperación y ayuda. Su categorización como asesino en serie se realiza a través de los delitos cometidos a nivel grupal, enunciados en el comunicado de radio que anuncia su huida: asesinatos repetidos, sadismo, abusos sexuales infantiles o consumo de drogas, a lo que se suma las relaciones disfuncionales y su falta de interés en la reinserción como demuestra la escena en la que alaban a asesinos de renombre como Albert DeSalvo.

La cosificación de las víctimas y la subversión y deformación de los valores tradicionales de la familia los convierte en una otredad que no tiene cabida en la sociedad. Sin embargo, la similitud estructural en su organización familiar con los Collingwood cuestiona el propio modelo tradicional (Muir, 2004), ya que en ambos casos dominan patrones patriarcales y totalmente jerárquicos, que acaban siendo retorcidos en la familia Stillo hasta el punto de que este grupo familiar se caracteriza por ser creador de monstruos. Así, las relaciones entre los diferentes miembros son totalmente irrespetuosas y se vuelven brutales cuando socializan con miembros ajenos al grupo. En dicho salvajismo, la participación activa de Krug se conjuga, por un lado, con la ausencia de cuestionamiento por parte de Sadie y Weasel, quienes disfrutan de tal crueldad como agentes subordinados, y con la debilidad de Junior, por otro, cuya pasividad acaba convirtiéndolo en cómplice.

El doble discurso de este monstruo grupal se centra en la degeneración del blanco y la superioridad racial como único requisito para acceder a este tipo de poder. La propia configuración recordaría a la familia Manson, en el sentido de que, aparte de regodearse en la tortura, la violación y el asesinato, y conformarse dentro de los patrones patriarcales, presentan igualmente una serie de características asociadas a la contracultura y opuestas a la moral burguesa, como es su actitud relajada ante las drogas, el incipiente feminismo

que reclama Sadie e incluso la indiferencia ante su bisexualidad por parte del resto de miembros masculinos. Desde el punto de vista histórico, el sadismo inherente a este grupo estaría influido, por un lado, por los crímenes cometidos en la guerra de Vietnam, que conectaba con la idea del bárbaro civilizado que aprovechaba la legitimidad nacional para llevar a cabo sus fechorías (Martín Alegre, 1996). De forma similar, esta imagen enlazaba con la consideración del nazismo como reflejo macabro de la modernidad, cuya efectividad tuvo como resultado el proceso planificado del Holocausto (Bauman, 1997).

La división de clases sociales es otro elemento que determina la relación entre la normalidad y la monstruosidad. Los Stillo pertenecen a la clase trabajadora, mientras que la familia Collingwood pertenece al a burguesía. Las diferencias entre ambos, además de las propias relaciones intrafamiliares, se demuestran en la torpeza de los Stillo para cumplir las normas de educación establecidas, mientras que para los Collingwood parece ser parte de su propia naturaleza. En este sentido, las localizaciones sirven como espacios diferenciadores de la monstruosidad y la normalidad. El área residencial de las afueras está asociada a la familia de Mari, mientras que el área urbana está asociada a los Stillo.

La oposición de ambos lugares se configuraba en torno a la economía existente en cada uno de los espacios, ya que, mientras la economía de afluencia —los norteamericanos formados, con buenos trabajos y buena salud vivían en casas confortables— pertenecía a la normalidad, la economía de la pobreza —los afectados tenían ingresos más bajos y eran incapaces de lograr una mejora— se asociaba a la otredad. El área residencial estaba asociada a la seguridad y el orden mientras que la ciudad estaba asociada a las drogas y la delincuencia. De la misma manera ocurría con sus hogares, donde un mayor espacio, el orden y los libros pertenecían a la clase más alta, y el

desorden y el piso servía de refugio para los delincuentes.

Wes Craven se vale también de la utilización de símbolos que avisan del final. El gato que tienen los Stillo es símbolo de mal augurio, frente al perro, que es símbolo de fidelidad. Además, son dos especies de animales que suelen ser representadas en lucha. Por otro lado, el cementerio que atraviesa Phyllis antes de morir anuncia lo que sucederá inmediatamente después y, en cierta medida, recuerda a la escena inicial de ***Night of the Living Dead***, lo que confronta el paisaje natural, lleno de vida y de luz, con un lugar destinado a la muerte.

No obstante, la localización de la violación, la tortura y el asesinato de las dos protagonistas se realiza en el barrio de la normalidad, en un intento del director por confrontar al público con la cotidianidad de la violencia y su expansión por todos los lugares del país. En cierta medida, el territorio agreste y bucólico recordaba a la violencia en Vietnam. La aleatoriedad de los crímenes violentos ponía de relieve la importancia de la autovía como elemento de terror, ya que, además de vía de comunicación, es la que permite a los ciudadanos atravesar el país libremente (Murphy, 2014), como sucede con los Stillo tras su huida de la cárcel.

LA MATANZA DE TEXAS

El título original ***Head Cheese*** (Macor, 2010) fue finalmente cambiado por ***The Texas Chain Saw Massacre***, estrenada en 1974. Su director, Tobe Hooper, era aficionado a la magia y a los cómics, entre los que se encontraban ***Tales From The Crypt*** o ***Weird Science*** y, al igual que Craven o el mismo Romero, era un blanco de clase media e ideología ***hippie***, lo que se refleja en su propuesta cinematográfica que rompe con los estándares convencionales (Becket, 2006). El legado de esta película ha permanecido gracias a la secuela de la saga, ***La matanza de Texas 2*** (***The Texas Chainsaw***

Massacre 2, Tobe Hooper, 1986), y a las propuestas alternativas a este universo como ***La matanza de Texas 3*** (***Leatherface: Texas Chainsaw Massacre III***, Jeff Burr, 1990) y ***La matanza de Texas: La nueva generación*** (***The Return of the Texas Chainsaw Massacre***, Kim Henkel, 1994), los ***reboots*** realizados en 2003 (Marcus Nispel), 2006 (Jonathan Libesman) y 2013 (John Luessenhop), así como la precuela recientemente estrenada en 2017 (Alexandre Bustillo y Julien Mauri). Asimismo, todas ellas coinciden en la presencia de Leatherface, que se ha convertido en un icono que ha trascendido más allá de su obra.

La película de 1974 nos relata el viaje de cinco jóvenes, Franklin (Paul A. Partan) y su hermana Sally (Marilyn Burns), Jerry (Allen Dazinger), Kirk (William Vail) y Pam (Teri McMinn), que viajan al corazón de Texas para averiguar si se ha producido la profanación de la tumba del abuelo de Sally y Franklin. Deciden pasar unos días en la casa de los abuelos, pero sus vecinos, Hitchhiker o "autoestopista" (Edwin Neal), Old Man o "viejo" (Jim Siedow), Leatherface o "Cara de Cuero" (Gunnar Hansen) y Grandpa o "abuelo" (John Dugan), irán asesinándolos uno a uno por su necesidad de comer ante la extrema pobreza que tienen.

Esta obra ofrece un estilo narrativo basado en las noticias, cuyo prólogo, al igual que con la película de Craven, sirve para darle aún más realismo. El uso de la cámara ***steadicam*** en este caso sirve para simular el movimiento humano (Twitchell, 1989), para jugar con el horror del propio montaje, sobre todo en la escena de la cena de Sally y la familia, con el plano-contraplano. La música es también esencial, ya que se caracteriza por su discordancia y por la utilización de sonidos asociados a aparatos eléctricos, difícilmente reconocibles, en un intento por ampliar la sensación de apocalipsis y locura de la historia. De hecho, la música desempeña un papel alegórico y esencial en la propia significación visual de las imágenes, como demuestra la

motosierra que, además de servir como arma, su "sonido asume un papel simbólico, que transmite una amenaza tecnológica trastornada (e imperdonable), desencadena y se conecta a un grupo de vocalizaciones humanas y se inserta en un mundo sonoro más amplio de texturas y tonalidad abrasivas e inquietantes" (Coyle y Haward, 2009: 133).

La lucha entre la normalidad y la monstruosidad se produce aquí sin la presencia de un intermediario, es decir, sin ningún tipo de autoridad. El único momento en que aparece el ***sheriff*** del pueblo es al principio del metraje, cuando Sally va a comprobar lo que ha sucedido con su abuelo. La desconfianza hacia las autoridades es terriblemente palpable, ya que, además del propio contexto de la guerra de Vietnam, la cercanía ideológica de Hooper a la contracultura aumenta dicho sentimiento, debido a que las divergencias ideológicas habían sido saldadas mediante enfrentamientos con consecuencias terribles. La utilización de la violencia legitimada servía como herramienta para reprimir las voces disidentes —matanza de Kent State— e impedir cualquier tipo de cuestionamiento de las decisiones gubernamentales.

Por su parte, la normalidad está encarnada únicamente por las víctimas que van a sufrir las consecuencias de socializar con la monstruosidad. Destaca la escasa descripción de los personajes, salvo en el caso de Sally y Franklin, lo que provoca una lejanía con estos personajes, que únicamente cumplen la función de comida para la familia y son procesados fríamente como en un matadero. Por tanto, la vinculación de la audiencia con ellos se produce "no porque sean particularmente agradables, sino porque, en otro caso, la única alternativa que nos da Hooper es desistir" (Newman, 1988: 53).

La normalidad hegemónica está representada por cuatro jóvenes atractivos y delgados, que van vestidos a la moda y se comportan de manera similar a los ***hippies***, como demuestra el largo viaje por carretera en camioneta y el

interés de Pam por el horóscopo. Frente a ellos, Franklin es el marginado, un chico con discapacidad cuya silla de ruedas le impide moverse libremente y que siempre necesita de la ayuda de su hermana. Similarmente a la familia monstruosa, se puede observar que las relaciones entre ambos se basan en la desigualdad (Brottman, 2005). En consecuencia, Franklin demuestra mayor empatía con la otredad, debido a su comprensión de "la degeneración de la familia caníbal, y la teme, reconociendo su afinidad con el autoestopista, viendo su propio sadismo e instinto salvaje en el 'otro'" (Towlson, 2014: 146).

Por su parte, la monstruosidad está encarnada por una familia conocida únicamente por sus atributos físicos, sus apariciones en la película o su posición en la familia (el autoestopista, el viejo, Cara de Cuero y el abuelo). Los cuatro forman una familia que, para sobrevivir, debe recurrir al asesinato, al canibalismo y a la profanación de tumbas. Rápidamente, la monstruosidad es construida en la primera escena, cuando el ***zoom*** se abre sobre dos cadáveres putrefactos que están formando una escultura, mientras se escuchan de fondo las noticias que hablan del suceso. La falta de individualismo de los miembros dificulta un sistema de diferenciación, lo que sitúa a la otredad inferiormente, ya que, según Jacques Derrida, "la muerte completa de lo propio nombrándolo, reconociendo en el lenguaje al otro como un puro otro, lo invoca como lo que es, la muerte del idioma puro reservado para lo único" (Wolfreys, 1998: 77). La transformación de la penuria sureña en monstruosa se produce más fácilmente, gracias a la invisibilización de la nomenclatura propia. La deshumanización de la pobreza se apoya también en el imaginario negativa de esta región (esclavitud, diferencia abismal de clases).

La situación económica de la familia es lo que los conecta con la trasgresión de los tabúes, ya que son una familia que ha estado trabajando en el matadero durante generaciones, pero la modernización y la tecnología

disminuyó la mano de obra. Esta situación se liga al discurso de la barbarie y el salvajismo como crítica al abandono que han sufrido, a pesar de haber sido ciudadanos honrados. El canibalismo, por su parte, remite a lo más primario del ser humano y sirve de metáfora oscura del capitalismo exacerbado de los años setenta (Lefebvre, 2006). Al igual que ***La última casa a la izquierda***, la configuración del grupo tiene como resultado su clasificación dentro del discurso del asesino en serie (salvajismo, tortura, sadismo, canibalismo, homicidio), aunque en el caso del autoestopista y Cara de Cuero, sufren de un retraso cognitivo que explica su comportamiento extraño, en el primer caso, y su incapacidad de hablar y solo emitir gruñidos, en el caso de Cara de Cuero.

Su funcionamiento incide en la idea de familia como creadora de monstruos, cuyas relaciones se basan en la desigualdad y la violencia con el objetivo de establecer una jerarquía patriarcal. El hecho de que todos los miembros sean hombres remite a las icónicas familias del ***western*** (Wood, 1986) y facilita la rápida oposición de estos antagonistas con la heroína. En este sentido, la ausencia femenina y las relaciones malsanas alejan al modelo que representan de la familia tradicional que tiene la misión de transmitir los valores positivos, ya que, unido a las condiciones económicas, encierra a estos individuos en este estilo de vida. Sin embargo, su sentimiento de pertenencia, al igual que en el resto de la sociedad, los empuja a defenderse los unos a los otros frente a las invasiones exteriores.

Su encarnación como grupo de ***rednecks***, además, ofrece una deformación del sueño americano, relacionado con su incapacidad para alcanzar las metas establecidas. La falta de educación, su pertenencia a la clase trabajadora o el devenir de la crisis económica son motores que expulsan a estos individuos de una sociedad que ha decidido olvidarlos. La mentalidad estadounidense disfraza la lucha de clases de conflicto geográfico, sitúa a la ruralidad en el lugar menos privilegiado: "La ausencia de conciencia de clase

(concienciación de un sistema de clases y el lugar que ocupa cada uno dentro de él) empodera las ideologías capitalistas que trabajan para desarmar, enmascarar o suprimir cualquier posible queja basada en la desigualdad de clase" (Benshoff y Griffin, 2009: 169). La misma consideración de ***rednecks*** genera una jerarquización en la construcción de monstruosidad. En primer lugar, no existe una compartimentación de espacios, tal y como se había impuesto desde el taylorismo y el fordismo (Ritzer, 1996), sino que, por ejemplo, en la escena de la cena, la familia come y bebe en el mismo espacio donde asesina. En segundo lugar, su condición sureña rural le impide camuflarse en un ambiente diferente al suyo, imponiendo la frontera económica y geográfica sobre estos personajes, la cual se repetía en otros títulos, como ***Deranged***.

La focalización en la pobreza como sinónimo de involución y degeneración es evidente en el comportamiento del autoestopista, que no conoce las normas sociales y, en su encuentro con los jóvenes en la camioneta, les pide dinero, habla de temas desagradables y les ordena que le lleven a casa. No obstante, demuestra una inocencia y un desconocimiento que no son comprendidos y son respondidos en términos de superioridad moral por parte de los jóvenes, que imponen los temas de conversación y demuestran desaprobación ante el matadero como medio de vida. La llegada de estos individuos se relata como una intrusión y violación de la privacidad, ya que entran a la casa sin preguntar, un hecho que expone la hipocresía del imperialismo y el excepcionalismo americanos como contradicciones del mito de la inocencia, que se había revelado en Vietnam. A pesar de las advertencias del viejo cuando van a la gasolinera, la irrupción de los jóvenes despierta la hostilidad en sus vecinos, lo que se hace evidente en la presencia de una frontera mental que responde a la división de clases y a la diferencia cultural.

Frente a la familia monstruosa, que ha sido reducida a puras calificaciones

y que ha trabajado en el matadero, los jóvenes se presentan como una cultura superior, de clase media e individualizada, y cuya forma de vida parece ser la única aceptable. La última escena, con la persecución del autoestopista y Cara de Cuero a Sally se observa la necesidad de venganza por parte de los perdedores.

La construcción de la otredad se produce también a través de la particular religiosidad que practican, que rinde culto a la muerte a través de ciertos elementos visuales con un estilo similar a los nativos americanos. Así, esta religión extraña que invierte "los rituales simbólicos y los motivos de los cuentos de hadas crea una narrativa apocalíptica de negatividad y destrucción" (Brottman, 2005: 98). Los diferentes símbolos religiosos que aparecen serían metáforas de la muerte como acto nihilista finalista.

LA BARRERA DE LA MONSTRUOSIDAD SOCIAL

La configuración grupal del asesino en serie se asienta sobre los mismos atributos que el individual —sadismo, crueldad, asesinato, no respeto a la ley, ausencia de sentimiento de culpa—, pero atribuye la efectividad a la organización colaborativa y jerárquica del grupo. Por ello, generalmente encontramos una estructura patriarcal, donde el individuo más dotado es el que lidera la acción y el resto de los miembros actúan pasivamente siguiendo sus órdenes. El modelo de organización refleja perfectamente los males de una sociedad que ha fallado en su objetivo hacia el progreso. La oposición entre la organización normativa y la monstruosidad es enfrentada sin ningún intermediario para obligarlas a luchar por la supervivencia de una de los dos. Así, la configuración de una organización alternativa se plantea como una imposibilidad dentro de los límites de Estados Unidos, cuyo discurso nacional obliga a estos individuos a estar forzados a la marginación y al olvido.

Desde un punto de vista crítico, la monstruosidad siempre es retratada desde la humanidad de sus miembros que funcionan grupalmente de manera similar a los individuos dentro de la sociedad sana: colaboran, se cuidan, defienden al compañero de amenazas externas, etc. La estructura patriarcal del grupo antagonista deforma el modelo de familia tradicional y lo convierte en un sistema disfuncional creador de monstruos que actúan mediante la agresividad y la crueldad. La similitud entre ambos grupos sirve al mismo tiempo para criticar la división de clases que subyace en un Estados Unidos de enormes proporciones que quiere olvidar a aquellos que cargan con el trabajo mecánico y que son las principales víctimas de las crisis y de la desigualdad. Asimismo, el comportamiento desviado está narrado críticamente hacia un sistema que plantea un modelo hegemónico que bloquea a aquellos individuos que no son aceptados y los obliga al destierro. Por esta razón, la normalidad retratada no se caracteriza por tener un relato de bondad monolítico, sino que presenta fisuras para cuestionar la consideración automática de la normalidad como modelo.

Por último, la decadencia del grupo privilegiado conformado por el hombre blanco es explicada a través de los vicios de la sociedad moderna, que nacen del individualismo y el consumismo exacerbados que impiden cualquier tipo de comunitarismo. Su asimilación con el nazismo como sistema burocrático funcional en su labor por deshumanizar al otro despertaba, al mismo tiempo, el rechazo que provocaba la guerra de Vietnam y forzaba a la audiencia a recordar la capacidad que tenía el individuo corriente de cometer los crímenes más atroces en favor de la nación estadounidense.

EL ASESINO EN SERIE *SLASHER*: *LA NOCHE DE HALLOWEEN* Y *THE SLUMBER PARTY MASSACRE*

El género ***slasher*** es uno de los más exitosos y estableció su propia fórmula,

sobre todo, en la novedosa construcción de la otredad. El primero de los títulos escogidos para hablar del asesino en serie es ***La noche de Halloween***, ya que se configuró como el modelo para las posteriores producciones del género y es también la primera cinta donde se empieza a situar al monstruo en el terreno de la leyenda urbana. Además, el canon de la vestimenta experimentó una transformación desde la sobriedad del ***giallo*** a la individualización y el reconocimiento de cada uno de los antagonistas que aparezcan en estas cintas.

Las características sobrenaturales de Michael Myers recrean un nuevo espacio, donde la fantasía y la realidad se fusionan para formar un nuevo mundo de pesadilla (Rathgeb, 1991). En este sentido, resulta esencial el criminólogo Samuel Loomis (Donald Pleasance), encargado de determinar la barrera que separa la sanidad de la otredad y la peligrosidad de Michael Myers, cuyo conocimiento especializado le otorga una autoridad que impide cualquier tipo de contestación a sus hipótesis y conclusiones.

En el segundo caso, el año de producción de este filme lo engloba dentro del momento álgido del género, convirtiendo su relato en un auténtico contradiscurso feminista a la narración conservadora y maniquea dominante. Además, el hecho de que tanto la directora (Amy Holden Jones) como la guionista (Rita Mae Brown) fueran mujeres hace más interesante el análisis de este filme por la ínfima presencia femenina en la dirección de estos filmes. Su relato hace una crítica consciente a través del arma del monstruo, un taladro con una broca enorme, aludiendo al falo masculino y a su ataque constante contra la libertad de la mujer. Por último, es un ejemplo de filmes que, aprovechando la aparición del vídeo y el abaratamiento de costes, consiguieron ser producidos y distribuidos. La aparición en el mercado de estas cintas permitió que surgieran multitudes de propuestas alternativas a los grandes estudios, a pesar de las dificultades de competición.

LA NOCHE DE HALLOWEEN

El director de esta película, John Carpenter, es otro de los maestros más reconocidos del género fantástico y de terror. Se trata de un director con un gran interés por la música, lo que explica que, en el caso de ***Halloween***, sea él mismo el compositor de la banda sonora. Al igual que algunos de sus compañeros, se mostró interesado por el cine, de ciencia ficción y ***western*** principalmente, por las historias de H. P. Lovecraft, revistas ***pulp*** (***Weird Science***) y de terror (***Famous Monsters of Filmland***) (Muir, 2000). Empezó su carrera universitaria en la escuela de cine de la USC (University of Southern California), pero nunca la finalizó, aunque realizó varios cortos que le permitieron acceder al largometraje. Tras ***Dark Star*** (1974) y ***Assault On Precinct 13*** (1976), realizó ***Halloween***, que inicialmente se iba a llamar ***The Babysitter Murders***.

Tras el estreno de ***Jaws***, la aparición de este filme confirmó al terror como un género exitoso en un contexto de reestructuración empresarial y cambio generacional. Además de la influencia de Hitchcock en el novedoso tratamiento de la locura con la primera secuencia (Guarner, 1993), el ***giallo*** fue otra fuente de inspiración estética en la indumentaria y el arma específicas del asesino. Por último, la premisa de ***Black Christmas*** (***Navidades negras***, Bob Clark, 1974) sirvió como modelo para presentar una historia sencilla de lucha entre un asesino en serie y un grupo de jóvenes. Aunque se popularizó y rentabilizó con ***Viernes 13*** (Nowell, 2011), el modelo de subgénero ***slasher*** nació con la sencilla fórmula de este título: un asesino en serie aterroriza y acaba con la vida de varios adolescentes, de los cuales suele sobrevivir la ***final girl*** —la última mujer— y derrotar al monstruo. De hecho, este género se caracteriza por explotar gráficamente la violencia y el gore, de manera que el maquillaje goza de una gran importancia. Con el tiempo, el 70 por ciento de los títulos de terror

pertenecían a este subgénero, influidos, al mismo tiempo, por la propia inestabilidad social y la mentalidad conservadora del momento.

El argumento comienza cuando Michael Myers (Will Sandin) tiene seis años y acuchilla a su hermana Judith, lo que provoca su internamiento en un psiquiátrico. Con el paso de los años, Michael consigue escapar y volver a Haddonfield el día de Halloween, para perseguir a Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), que está haciendo de canguro de Tommy (Brian Andrews) y asesinar a sus amigas Annie Brackets (Nancy Kyes), que también está de canguro de Lindsey (Kyle Richards), Lynda van der Klok (P. J. Soles) y a su novio Bob (John Michael Graham). Mientras tanto, el doctor Lommis y el ***sheriff*** Brackett (Charles Cypher) intentan pararle los pies.

La noche de Halloween ofrece una narración naturalista con tintes sobrenaturales y fantásticos. El uso del ***steadicam***, que posibilitó el ***tracking***, permitió proporcionar un mayor realismo a la narración, gracias también a la efectividad de la primera secuencia, que está rodada desde el punto de vista del asesino —que también está influido por ciertos ángulos que aparecen en películas de ***giallo***—. La banda sonora rompió con ciertos clichés del género, ya que se inspiró en bandas sonoras de películas como ***The Exorcist*** o ***Suspiria*** (Dario Argento, 1977), a la que Goblin había introducido sonidos electrónicos. El protagonismo de la música fue esencial y se convirtió “en vehículo informativo de la tensión, dado que aparece en los momentos más angustiosos” (Iglesias Lacaba, 2003: 179). Se transformó en una representación incorpórea del asesino, a modo de amenaza sonora vigilante de una pequeña comunidad, y sirvió de ***leitmotiv*** a la manera en que ***Scarface*** (Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) anunciaba los asesinatos de Tony Camonte.

La construcción de la otredad a través de la figura de Michael Myers se produce por su condición de enfermo mental interno en un centro psiquiátrico

cerca de Haddonfield. La primera secuencia invita a la audiencia a observarla desde los ojos del asesino, a modo de acompañamiento del crimen, para descubrir en la siguiente toma que el perpetrador es un niño (Wood, 1986). La incomprensión de su maldad lo sitúa automáticamente ajeno a la normalidad hegemónica, ya que su transgresión infantil supone la ruptura de cualquier tipo de límite y restricción moral que impide la compasión por él. A lo largo del metraje, la configuración de la monstruosidad se consigue a través de los cadáveres que Myers deja a su paso y a través de las afirmaciones del doctor Loomis, quien incluso se refiere a él con el pronombre ***it***, que es el que se utiliza para todo aquello que no es humano.

La personificación de la autoridad en el doctor Loomis determina la jurisdicción psiquiátrica como la principal guardiana de la seguridad. Mientras que el ***sheriff*** Beckett, un hombre tranquilo que conoce a los habitantes, es incapaz de salvar por sí solo a los personajes, el doctor Loomis es el único con la capacidad para atrapar y hablar de Michael Myers. Como sujeto activo en el discurso científico "el doctor se convierte en un taumaturgo; la autoridad que él ha tomado prestada del orden, la moralidad y la familia ahora parece derivar de sí mismo; es porque él es un doctor que es discursivizado para poseer estos poderes" (Foucault, 1988: 275).

Desde el punto de vista histórico, el criminólogo se estableció en la sociedad como la única figura capaz de atrapar a violadores y asesinos en serie, como demostró la captura de John Wayne Gacy y Ted Bundy, que habían sido arrestados gracias a su innovadora metodología. La personificación de estos expertos en el doctor Loomis explica su específica cualificación para atrapar a delincuentes que eran categorizados de manera distinta al resto (Ressler y Shachtman, 1992). Dicha diferencia se explicaba a través del discurso puritano y capitalista, según el cual el dinero es la herramienta para alcanzar el éxito y, aunque moralmente reprobable, la

utilización de la violencia para conseguirlo puede ser comprensible. No obstante, la incapacidad de Loomis para salvaguardar la seguridad del pueblo no se atribuye a su incompetencia, sino a la negligencia institucional y a la burocracia. Por tanto, su autoridad queda intacta y reforzada, además, por su atribución de discurso verdadero, ya que, aunque Laurie y Tommy advierten la presencia de Myers, nadie los cree, ni su denominación coloquial de ***bogeyman*** sirve para otorgarles autoridad, al no ser sujetos dentro del discurso científico.

El término ***bogeyman***, "hombre del saco", conecta a Michael Myers con miedos primigenios del folklore en torno a lo divino, lo demoniaco y lo terrenal (Gilmore, 2003). En este sentido, la cultura puritana concebía lo demoniaco como una fuerza omnipresente que podía afectar directamente a sus vidas. En conjunto con el sentimiento apocalíptico de finales de los setenta por los acontecimientos históricos (Ingebretsen, 1998), servía para situar a este personaje como un monstruo irrefrenable que despertaba los miedos más instintivos. La propia fiesta de Halloween permitía tal conexión por su vinculación histórica con la muerte y los ritos ancestrales (Skal, 2002). El giro hacia el conservadurismo de finales de los setenta estableció monstruos cada vez más poderosos y alejados de los límites humanos (Phillips, 2005). Por tanto, el discurso de la racionalidad se contrapuso a una maldad, encerrada en el cuerpo humano, que simboliza la perversidad originaria desconocida para la sociedad sana. En este sentido, el discurso de Loomis y su incapacidad de clasificarlo en ningún término evidencian la incomprensión de este nuevo tipo de alteridad irracional y semifantástica.

La deshumanización de Myers, que se produce por la privación de un rostro y un lenguaje propios, conlleva el desconocimiento de su identidad. Por su parte, la ausencia de culpa transgrede los tabúes establecidos y convierte en la encarnación perfecta del mal del siglo XX, cuya existencia

amenaza la tranquilidad pacífica de la comunidad. Asimismo, su indumentaria compuesta por una máscara y un mono de trabajo azul simbolizan ciertas referencias a la cultura popular. La máscara, que rememora la serie ***Star Trek*** (Gene Rodeberry, 1966) y su manera de tratar los temas contraculturales, se recubrió de un tinte siniestro al ser completamente blanca, tal y como sucedía con la protagonista de ***Les Yeux Sans Visage*** (George Franju, 1960).

El mono azul de mecánico conecta directamente con la clase trabajadora, que ha sido enterrada y negada en los discursos dominantes (Harrington, 1975). En cierto modo, su internamiento simboliza un silenciamiento y su vuelta al pueblo obliga a recordar un episodio doloroso pasado, al igual que el mono de Michel Myers obliga a los espectadores a recordar a la ***vergonzosa*** clase trabajadora. De hecho, el terror se caracteriza por concebir el pasado como un episodio oscuro que puede volver en forma de venganza, tal y como se explotaba en muchos títulos ***slasher***. En el caso de Estados Unidos, "la descripción fantasmagórica de los afroamericanos, las mujeres, los extranjeros y los pobres apunta a la fuerza de la metáfora del fantasma y su fuerte asociación con la ansiedad y la culpa del hombre americano blanco respecto a su complicidad con las jerarquías estadounidenses de raza, clase y género" (Bergland, 2000: 19).

Las capacidades sobrehumanas de Myers son otro de los atributos de la otredad, cuyo origen es desconocido. Se trata de un individuo muy inteligente, que ha aprendido a conducir —a pesar de no haber salido del psiquiátrico—, inmortal e infalible para matar a quien decide, salvo en el caso de Laurie. Esta categorización superior fue debida al discurso mediático, en el que los asesinos en serie eran considerados más peligrosos que otros criminales. Su inmortalidad también puede ser explicada porque este tipo de delincuentes se conciben como ramificaciones de un mismo término,

verbalizado a partir de finales de los setenta. El sentimiento de inseguridad nacía a causa de que el éxito del asesino en serie se fundaba sobre la inefectividad del sistema, ya que, aunque se encarcelase a uno individual, seguían apareciendo otros con características similares. Así, la mitificación de esta figura, encarnada en Myers, se revela a través de la leyenda urbana, cuya estructura puede encontrarse en el propio desarrollo de este título: sucede un hecho terrorífico que acaba siendo contado por alguien ajeno y cuyos argumentos no resultan muy halagüeños (Brunvand, 1983). La aparición en ***Halloween*** del monstruo refuerza la idea de leyenda urbana, ya que, en ambos casos, lo fantástico puede tener cabida en este espacio y conseguir la credibilidad del receptor (Rogers, 2002).

La propia estructura fílmica sirve para añadir material a esta leyenda urbana, no solo la primera secuencia, sino el desarrollo de la noche y los asesinatos. Entre las víctimas, el mecánico que se encuentra con Michael simplemente sirve para que pueda conseguir su ropa, no existe ninguna otra referencia en todo el metraje. El resto de las víctimas, similares a la audiencia a la que va dirigida la película, son un grupo de adolescentes que viven en Haddonfield.

El incumplimiento del rol tradicional de Bob, el novio de Lynda, al llevarle la cerveza mientras ella fuma un cigarro tras el coito; el sexo premarital de Lynda y Judith y la negligencia de Annie en el cuidado de Lindsey —que cede la responsabilidad a Laurie para irse con el novio— conllevan el descuido de sus obligaciones y los hace más vulnerables. De hecho, el propio contexto de ***Halloween*** parece presentar un mundo rendido ante las tentaciones y donde no existe ningún tipo de salvación (Fraser, 2015). Este miedo aumenta ante la figura de la canguro, quien despierta algunas inquietudes en el cuidado de los hijos tras la liberación y el empoderamiento de la mujer. De esta manera, la historia del maniaco que persigue a la

canguro tiene un elemento moralizante que sirve para advertir a las chicas de seguir el camino correcto (Forman-Brunell, 2009).

La ***final girl*** nace con el personaje de Laurie, ya que, a diferencia de sus congéneres, es responsable, estudiosa y con un comportamiento más maduro que le permite estar atenta. Así, esta figura reúne todas las características que se consideran positivas para el desarrollo social, en la medida en que no solo su sexualidad está intacta, sino también su capacidad para sobrevivir gracias la competitividad de la sociedad estadounidense (Pérez Ochando, 2016). Se trata de un nuevo tipo de mujer que afronta los problemas y se defiende de las agresiones, además de ser más independiente que el resto.

Carol Clover (1992) incide en la androginia de este personaje por la conjunción de características masculinas y femeninas, pero Isabel Pinedo afirma:

> El cine ***slasher*** rompe con las nociones binarias de género narrativa y estilísticamente. Desde el punto de vista narrativo, la mujer usa la violencia contra el hombre de manera efectiva; por lo que los hombres son simbólicamente castrados. Desde un punto de vista estilístico, las mujeres ejercen la mirada controladora; los hombres funcionan como objeto de agresión. Además, el cambio en el punto de vista desde el asesino para mirar a la mujer que sobrevive promueve la identificación con ambos géneros por parte de la audiencia (Pinedo, 1997: 84).

THE SLUMBER PARTY MASSACRE

Amy Holden Jones dirigió en 1982 esta cinta[14], gracias a la ayuda de Roger Corman, quien apoyaba a las nuevas promesas, y aprovechó el contexto favorable que tenía con la aparición del vídeo, ya que permitía el abaratamiento de los costes y también evitar los canales de distribución de los grandes estudios (Porco, 1991). La guionista, Rita Mae Brown, se convirtió en una prolífica escritora y cercana también a los derechos LGBT. El subgénero al que pertenecía la cinta gozaba de una gran popularidad y se convirtió en la principal corriente de terror entre 1980 y 1986, gracias al bajo

presupuesto de sus producciones y a los aceptables beneficios que generaban. La saturación de cintas en el mercado tuvo resultados muy desiguales, pero servían para expresar la violencia característica de los ochenta (Pérez Ochando, 2016), aunque despertó las críticas más severas en torno a su misoginia.

The Slumber Party Massacre cuenta la historia de Trish (Michele Michaels), Kim (Debra de Liso), Jackie (Andree Honore) y Diana (Gina Smika), miembros del mismo equipo de baloncesto, que celebran una fiesta de pijamas en casa de la protagonista, aprovechando la ausencia de sus padres. Al mismo tiempo, Russ Thorn (Michael Villella), que ha conseguido escapar de la institución, se dedicará a acosar y asesinar a estas chicas durante esta fiesta. A lo largo del metraje, aparecen algunas figuras de autoridad que intentan protegerlas inútilmente: Jeff (David Millbern), Neil (Joseph Alan Johnson), su entrenadora (Pamela Roylance) o su vecino (David Contant). Al mismo tiempo, Valerie Bates (Robin Stille), otra jugadora del equipo, y su hermana Courtney (Jennifer Meyer) serán las que finalmente podrán ayudar a las chicas a vencer a Thorn.

El realismo de la narración bloquea la presencia de cualquier tipo de elemento sobrenatural e incluso los elementos visuales y sonoros serán fácilmente identificables. La importancia del naturalista sitúa el terror en un espacio familiar y rápidamente reconocible como es un instituto o la casa de Trish. El planteamiento feminista expone el sexismo predominante del género y lo ridiculiza (Cherry, 2009), de manera que el orden hegemónico de género será transgredido por la autosuficiencia de la mujer. El montaje alterno ayuda igualmente al desarrollo narrativo, así como la capacidad de la directora para crear un hueco en la normalidad con el uso de la profundidad de campo (Muir, 2007). La narración lineal es otro de los atributos de este título, ya que no aparece ningún ***flashback*** o ***flashforward*** que puedan alterar la

linealidad. Con estos dos elementos, se consigue que el espectador conozca lo que está sucediendo a todos los personajes.

En el caso de la música, la mayoría de las escenas que están orientadas a presentar el mundo utilizan el sonido diegético. Mientras que, en los momentos de peligrosidad, la música de órgano, que emite sonidos bajos y discordantes, busca despertar en el espectador la angustia y la intranquilidad, sobre todo cuando el asesino se encuentra cerca y el tema se entremezcla con sonidos de piano y electrónicos. En el asesinato de Neil destaca la superposición de los gritos de la película que Valerie está viendo con los gritos del propio Neil.

La normalidad está encarnada por el grupo de adolescentes femenino, sus amigos y parejas masculinos, su vecino y su entrenadora, que conforman una normalidad homogénea en cuanto al discurso de clase, ya que todos viven en el mismo barrio y en el mismo tipo de casas. El grupo de adolescentes se comporta de manera independiente y moderna, influidas al mismo tiempo por aristas del pop como Madonna o Cindy Lauper que buscan la diversión sin complicaciones (Garofalo, 2011). Se trata de mujeres que centran sus expectativas en sus gustos, sus intereses y su deseo sexual, lo que produce un alejamiento del rol tradicional.

El contradiscurso que se plantea expone el sexo como un sistema de dominación masculina sobre el cuerpo femenino, que había sido denunciado en varias obras como ***Pornography: Men Possessing Women*** de Andrea Dworking en 1981 (Humm, 1992). Así, las chicas deciden pasar la noche juntas y apartar temporalmente el sexo. Las víctimas que acaban asesinadas son Diane, Jackie y Kim y, en los dos primeros casos, es el distanciamiento físico y mental del grupo la explicación de sus muertes, en lugar de ser un castigo por la trasgresión de la moral puritana. La importancia de la unión femenina ante la amenaza exterior es otro de los elementos esenciales de esta

narración, ya que el monstruo es completamente derrotado cuando Trish y Valerie actúan conjuntamente.

Los personajes masculinos, Jeff y Neil, presentan un tipo de masculinidad opuesta a los modelos hegemónicos de Hollywood. Además, su función tradicional de proteger a las mujeres más débiles falla por su comportamiento cobarde y huidizo, el cual facilita que Thorn acabe con sus vidas. En el caso del asesinato de Neill, el montaje alterno entre la muerte de una mujer en otro título ***slasher*** y la suya propia es un intento de asemejar ambas muertes y exponer la misoginia existente, de manera que el espectador se haga consciente de la falsa igualdad.

La independencia de las mujeres y su capacidad para desenvolverse solas es mostrada a través de varios personajes secundarios, como la trabajadora de mantenimiento del instituto o la mujer que taladra la puerta de la entrenadora. Esta imagen pretende enfrentar a la imagen tradicional femenina, donde "las mujeres son simplemente el escenario en el cual los hombres proyectan sus fantasías narcisistas" (Mulvey, 2009: 13). La mirada de esta película, por tanto, busca romper con la naturalización del trabajo físico como algo masculino, centrarse en los deseos femeninos a través de los diálogos y transformar la mirada de Russ Thorn en peligrosa, que sirve como metáfora del clima conservador que aterroriza a las mujeres en su camino a la independencia.

Frente a ellas, Russ Thorn es el ***asesino en masa***, tal y como se le denomina en la historia, un hombre de mediana edad, complexión delgada y con unas entradas bastante pronunciadas. La excesiva normalidad del personaje le permite una mayor libertad de movimientos en la ciudad, lo que lo convierte en un elemento peligroso y una fuente de poder. Su monstruosidad nace también de sus propios crímenes, que realiza con un taladro con una broca de enormes dimensiones.

La presentación de Thorn en un titular, que aparece al principio de la película, afirma que "El asesino en masa de cinco asesinatos Russ Thorn escapa", estableciendo su otredad desde el primer momento. Su pertenencia a un contexto diferente al de la comunidad de Trish enlaza con la idea de Reagan de que cualquier elemento ajeno a la americanidad hegemónica (extranjeros, forajidos, asesinos en serie) era peligroso y debía ser eliminado (Jenkins, 1994). No obstante, Rush Thorn no presenta capacidades sobrehumanas, sino que su propia categorización de asesino en masa —en serie— le otorga el poder de amenazar y poner en peligro la seguridad. El desconocimiento de las protagonistas sobre su presencia favorece el libre movimiento sin ser detectado, a pesar de los avisos que aparecen en la radio o en los periódicos. La vigilancia silenciosa y constante de Russ Thorn sobre los jóvenes es efectiva hasta el momento en que decide descubrirse, que es cuando deja una Barbie ensangrentada en la ventana. Desde ese momento, la amenaza irá creciendo en peligrosidad debido a la desigual efectividad del grupo para defenderse.

Desde un punto de vista metafórico, sería también un monstruo moral que encarna el discurso patriarcal de Reagan, donde los valores de fuerza, decisión, agresividad, etc., se conectaban con lo masculino, aunque en el terror se ofrecía "un universo moral invertido, determinado por un proceso de brutalidad, en el que lo correcto se ha vuelto erróneo, la cura se ha convertido en el asesinato y la vida se ha transformado en la muerte" (Waller, 2002: 203). Como ya hemos comentado, el castigo moralizante responde a la amenaza que supone el feminismo para la sociedad tradicional. En este sentido, la ***final girl*** es evocada por varias de las protagonistas, en favor del cambio de los ochenta, por ser "más poderosa que nunca. A diferencia de las heroínas de los ***slasher*** de la década de los setenta, quienes normalmente sobrevivían aparentemente al azar, basándose en su habilidad para gritar,

correr y evitar la persecución del monstruo, la nueva generación de ***final girls*** es notable por su inquebrantable determinación y fuerza" (Trencansky, 1995: 64).

En esta confrontación aparecen otros elementos de conflicto, como la diferencia generacional, donde la adultez (monstruo) amenaza a la juventud-adolescencia (normalidad) con su imposición abusiva y autoritaria, que es combatida mediante la rebeldía (Degraffenreid, 2011). Por ello, el conflicto de género y la lucha feminista se amplifican en torno a la ordenación jerárquica de la edad, donde un hombre adulto ocupa una posición superior a una mujer joven. Así, el adulto es aquí presentado como un elemento represor y peligroso, cuya imposición coercitiva solo responde a la necesidad de saciar sus impulsos sin importarle incumplir las normas establecidas.

De manera similar, el conservadurismo del adulto es atravesado por otra realidad que estaba manifestándose más claramente a principios de los ochenta. Las diferencias económicas entre ricos y pobres se agrandaron y la mentalidad capitalista consiguió ir dominando un mayor espacio mental gracias a la repetición de imágenes (Quart y Auster, 1991). En ***The Slumber Party Massacre***, la normalidad se asocia a la clase media, reforzando la conexión entre estabilidad y riqueza y, consecuentemente, estableciendo una barrera ante cualquier elemento ajeno que pueda amenazar la supervivencia de esta mentalidad.

La pertenencia de Russ Thorn a la clase trabajadora comienza con su propia vestimenta, que consiste en pantalones vaqueros, camiseta roja y botas negras de piel, en contraposición al estilo moderno de las protagonistas. Su conexión con el estilo ***cowboy*** (Salazar, 2010) vincula su figura a la América tradicional y conservadora, por lo que clase trabajadora y conservadurismo se unen aquí como un peligro para la supervivencia de la clase media, característicamente más avanzada y liberal. Por tanto, la frontera mental se

asocia a la geográfica, de manera que el barrio de clase media es construido aquí con un discurso de pureza, que se asienta sobre la naturaleza abyecta de la clase trabajadora, cuya personificación en Russ Thorn y su criminalidad confirman la necesidad de separarlo y eliminarlo (Kristeva, 1982).

Así, los lugares de conflicto son familiares para las protagonistas (el instituto, su barrio, etc.). Se trataba de una tendencia en el género para demostrar que no existían islas dentro de la cotidianidad de la violencia (Grunzke, 2015) y la inminente posibilidad de cualquier peligro, como demuestra la escena en que las chicas están siendo observadas por Thorn mientras están duchándose. El individualismo y la homogeneización de la clase media se materializa en los hogares que aparecen, realmente similares y totalmente diferenciados y aislados del mundo del trabajo o la criminalidad (Murphy, 2009). Sin embargo, la falsedad de esas certezas vuelve a ser revelada con la capacidad de Thorn para moverse libremente y esconderse sin ser detectado, e incluso conseguir asesinar a varios individuos aun cuando ha sido descubierto.

EL DISCURSO CONSERVADOR DEL MONSTRUO

El monstruo ***slasher*** ejemplifica el giro conservador que experimentó Estados Unidos a finales de los ochenta, al cubrir su rostro con una máscara que impide identificarlo. El concepto de asesino en serie había conseguido deshumanizar a los individuos que eran englobados en este discurso y convertirlos simplemente expresiones del peligro que representaba su existencia. De esta manera, la máscara simboliza la necesidad de la sociedad de cubrir las barbaridades y crear a un cabeza de turco que representase todos los males, además de representar una diferencia física. La uniformización permitía que, a pesar de su naturaleza humana, pudiese ser identificado rápidamente sin necesidad de conocer su cara. Este proceso

permitió que la sobrenaturalidad comenzase a impregnar a esta criatura que se mostraba incapaz de socializar.

De nuevo, las barreras entre la normalidad y la monstruosidad separaban férreamente ambos mundos y situaban la diferencia fuera del grupo normativo. En ambos casos, esa diferencia es palpable a través de la incapacidad de hablar (Michael Myers), su condición de interno (ambos casos) o su origen trabajador (Russ Thorn). En consecuencia, se acaba convirtiendo en un monstruo moral que castiga la transgresión de los jóvenes, quienes consideraban la diversión como un fin. No obstante, ***The Slumber Party Massacre*** utiliza esta circunstancia para exponer el carácter misógino de la narrativa ***slasher*** y denunciarlo.

La aparición del monstruo y la invasión del espacio seguro simbolizan la vuelta de un pasado que puede resultar doloroso. En muchos títulos ***slasher***, los errores del pasado se convierten en razones que tiene el monstruo para actuar. Así, la indumentaria en ambos casos exhibe el silenciamiento al que se ha visto obligado la clase trabajadora y la venganza sobre una clase media opresiva. En este sentido, las autoridades desempeñan un papel esencial, en la medida en que su inutilidad sirve para criticar la desigualdad del género o para reafirmar su autoridad mediante su categoría de experto. La tendencia hacia la segunda tipología respondía al establecimiento del criminólogo como el único sujeto capaz de hablar con autoridad del asesino en serie y cualquier tipo de cuestionamiento quedaba descartado.

EPÍLOGO

EL SILENCIO DE LOS CORDEROS O EL GIRO POSMODERNO EN EL RELATO DEL ASESINO EN SERIE

El camino hacia la posmodernidad en el monstruo humano comenzó con ***Henry: Portrait of a Serial Killer***, donde la normalidad se había rendido ante una otredad que parecía ir dominando cada vez más espacios. De manera progresiva, el asesino en serie fue adoptando otras formas y ocupando más espacios fílmicos tras el agotamiento de la fórmula ***slasher***. El final de la Guerra Fría parecía situar al mundo ante un nuevo horizonte totalmente desconocido. En este contexto, en el año 1991 nació una película que sería un hito dentro del género: ***El silencio de los corderos*** (***The Silence of the Lambs***). El director era Jonathan Demme, un cineasta que había comenzado su carrera en el cine de bajo presupuesto y ***exploitation*** como ***Caged Heat*** (1975) y decidió adaptar la novela homónima de Thomas Harris, publicada en el año 1988. Fue un éxito sin precedentes, aclamada por la crítica y ganadora del Oscar a la mejor película, al mejor director, al mejor actor, a la mejor actriz y al mejor guion adaptado. Su legado ha llegado hasta el momento presente con la realización de tres películas más (***Hannibal***, Ridley Scott, 2001; ***Dragón Rojo***, ***Red Dragon***, Brett Ratner, 2002; y ***Hannibal: el origen del mal***, ***Hannibal Rising***, Peter Webber, 2006) y una serie titulada ***Hannibal*** (NBC, 2013-2015), creada por Bryan Fuller.

La novedad de ***El silencio de los corderos***, por un lado, es el tratamiento

posmoderno que realiza sobre las grandes narrativas y la atención sobre la diferencia como una categoría que celebrar en un contexto capitalista extremo (Hill y Every, 1998). Por otro lado, la emergencia de un cine que cuestionaba las formas tradicionales de creación queda reflejada en un filme que “marca el lugar donde el gore de bajo presupuesto alcanza el Hollywood comercial en la forma de película artística” (Halberstam, 1996: 26). Su difícil categorización en un género concreto hace de esta película un perfecto ejemplo de la extensión de la hibridación de géneros. Tal y como apunta Mark Jancovich, esta cinta se ha distinguido como una historia gótica, que ofrece los placeres del terror, cuya calidad artística lo aleja del género (Jancovich, 2002). Sin embargo, la naturaleza del horror no recae únicamente en el susto fácil o en la espantosa naturaleza del descubrimiento, como hemos podido observar en ***Henry: Retrato de un asesino***, sino también en la capacidad de presentar una realidad donde el mal humano parece haber dominado todas las esferas de la realidad presentada.

La historia se centra en Clarice Stirling (Jodie Foster), que se está preparando para agente del FBI y, siguiendo las órdenes del oficial Jack Crawford (Scott Glenn), debe convencer al doctor Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), un asesino en serie encerrado en el hospital para enfermos mentales de Baltimore y custodiado por el psiquiatra Frederick Chilton (Anthony Heald), para que provea información en la investigación del caso de Buffalo Bill (Ted Levine), que está despellejando a chicas del estado de Virginia.

El filme continúa con la tradición naturalista, que utiliza espacios reconocibles para dotar al relato de un mayor realismo. Desde el punto de vista cinematográfico, la cámara subjetiva es uno de elementos más característicos de este filme para acercarnos a la psicología de los personajes. La primera vez que Clarice conoce al doctor, se puede observar como la

cámara simula estar desde su posición e imitar sus movimientos. Sin embargo, cuando se enfrenta al antagonista, la cámara adopta la visión del criminal, e incluso utiliza la visión nocturna, para observar el temor que siente Clarice por su propia vida al ser la primera vez que se enfrenta a un caso real. El descubrimiento de la brutalidad de Lecter se muestra al espectador a través de un montaje rápido, ambientado con una música instrumental que resalta su superioridad, que se centra en el desconcierto de los policías, al tiempo que un plano secuencia en contrapicado acaba abriendo un ***zoom*** sobre la figura de Lecter, para captar su rostro mientras golpea a uno de los policías. Cuando acaba, la música clásica que estaba sonando vuelve a sonar, devolviéndole la tranquilidad y su gusto por esta canción.

EL PASO A LA NORMALIDAD MONSTRUOSA

El silencio de los corderos rompe con las categorías previas de normalidad y monstruosidad y, en su lugar, nos presenta una realidad difuminada, sin distinciones ni barreras, donde diversas formas de corrupción humanas han impregnado la totalidad del espacio social. La permeabilización de la seguridad a la corrupción circundante responde a lo que Zygmunt Bauman denomina "modernidad líquida", en la cual impera la mutabilidad y el cambio y, en este sentido, su relación con el crimen podría asimilarse a la propia relación con la sanidad y la otredad:

> La manipulación del sistema inmunológico es un asunto riesgoso y puede resultar patógena. Además, el hecho de lograr que el organismo sea resistente a ciertas amenazas implica hacerlo más vulnerable a otras. Casi ninguna clase de interferencia está libre de horribles efectos colaterales: se sabe que una cantidad de intervenciones médicas [o disciplinarias] genera afecciones iatrogénicas —enfermedades causadas por la propia intervención médica, que son tan (o más) peligrosas como la que se intentaba curar— (Bauman, 2000: 114).

La personificación de esta realidad normativa se produce a través de la

identificación del poder coercitivo (Clarice Stirling y John Crawford) y el saber médico (el psiquiatra Frederick Chilton). La unión de los tres, acompañados de las diferentes extensiones de ambos —Quántico y las comisarías en el caso del FBI, y el hospital en el caso del encierro psiquiátrico— se revela como un mundo constreñido a la seguridad y al castigo ante la peligrosidad del mundo exterior. Sin embargo, la corrupción alcanza a estos espacios que apelan al cumplimiento de las normas al resto de la sociedad, como se demuestra con la búsqueda de Buffalo Bill, que es descrito como un monstruo por la atrocidad que causa el despellejamiento de sus víctimas y su capacidad de éxito.

Por un lado, el FBI demuestra en varias ocasiones que no duda en engañar al doctor Hannibal Lecter para lograr que colabore en la investigación y atrapar al asesino en serie. Además, la relación de John Crawford y Clarice Stirling se configura en una desigual relación de poder que se dirige a eliminar la diferencia de Clarice en favor de la perpetuación del sistema que ordena al FBI. A lo largo del metraje, la progresiva deshumanización de Clarice convive incoherentemente con el enfrentamiento a los traumas de su niñez, que son tratados por Hannibal Lecter, con quien se va mostrando más cercana gradualmente. Sin embargo, la aceptación de Clarice ante ciertos procedimientos que incluyen la mentira o la manipulación facilita su acceso a un mundo que la rechaza como mujer, aunque reconoce su esfuerzo.

Clarice es el personaje que representa una de las múltiples otredades en la normalidad masculina. Su condición femenina y su atractivo físico la sitúan automáticamente en una posición débil frente a un mundo completamente patriarcal en el que tiene que desenvolverse. En este sentido, tal y como apunta Maite Escudero Alía, se produce una paradoja en esta figura, ya que, mientras que se comporta de manera independiente y moderna, su construcción como mujer adulta se construye en torno a la figura de su padre,

que ha sido su único modelo durante su niñez (Escudero Alía, 1998). Además, la propia descripción de Clarice sobre su niñez acentúa su debilidad frente a unos recuerdos mediatizados por la peligrosidad, la deshumanización y la impotencia ante una violencia exterior.

John Crawford, por su parte, encarna al agente superior, encargado de preparar a Clarice para convertirla en un agente que sea capaz de enfrentarse al salvajismo de los crímenes sin implicarse emocionalmente. En el filme, es descrito como un hombre elegante y de mediana edad, que examina a Clarice constantemente para que le demuestre que ella es una opción válida. De esta manera, Crawford es el representante del agente que genera perfiles y que se presenta como una figura esencial dentro del discurso, aunque, igualmente, no conseguirá acceder a toda la información sin la ayuda de Clarice.

El poder psiquiátrico está representado por Frederick Chilton, cuya ineptitud es confrontada con el prestigio social y la atención de los medios que ha conseguido gracias al internamiento del psiquiatra Hannibal Lecter. Así, en la escena donde conoce a Clarice, habla de Lecter como una de las posesiones más preciadas de su institución. De hecho, su liderazgo en una institución que mantiene alejados a los criminales peligrosos le otorga una autoridad que difícilmente otros pueden alcanzar. Así, el poder disciplinario se ejerce aquí a través de las propias instalaciones que regulan los espacios, los guardias que se encargan de la continuidad tranquila del centro y la vigilancia y la figura de Chilton, que es el individuo cualificado para juzgar la sanidad o la insania del individuo (Foucault, 1988).

La corrupción de esta figura es expuesta a través de tres procesos. El primero de ellos es la cosificación del loco (Hannibal Lecter), que responde al objetivo de ascender en la escala social gracias a su conocimiento único. El sadismo es otro de sus atributos, el cual se encuentra legitimado por su posición en la institución, que emana de su propia corrupción y que lo induce

a emplear y disfrutar de los castigos sobre Lecter. El último consistiría en la denigración de Lecter, que se basa en tratarlo como a un ser inferior por su condición de monstruo. De forma similar a las víctimas del asesino en serie, Lecter se convierte en una simple posesión que sirve para consolidar el estatus de Chilton, lo que le conduce a conectar micrófonos ocultos para escuchar las conversaciones del doctor y así saber lo que está sucediendo con su paciente. La falta de honradez de esta figura conecta en cierta media con la imagen del presidente Nixon, quien no dudó en utilizar métodos ilegales para su propio objetivo, a pesar de que su cargo representaba un discurso muy diferente.

Además, Chilton personifica la importancia del éxito para superar la alienación de la sociedad capitalista que, como hemos podido comprobar previamente, es igualmente inherente al discurso del asesino en serie. Así, algunos elementos "de la experiencia criminal —incluyendo la asunción de riesgos, la búsqueda de emoción y un deseo por el poder y el control— son compatibles con los valores estadounidenses y los ideales masculinos" (Wiest, 2011: 108). De manera similar, su satisfacción por la obtención de poder y reconocimiento como individuo único, ya que se presenta como un experto, conlleva un proceso semejante a la objetivización de las víctimas como herramientas útiles para conseguir su objetivo. Es evidente que la monstruosidad de la normalidad recae en la propia corrupción, la deshumanización y la falta de interés por mejorar la sociedad, lo que llevan a que, a pesar de ser las principales instituciones que deben curar y salvar a estos individuos, su falta de interés por la reinserción y su falta de humanidad sean los detonantes de la deshumanización de los individuos que se encuentran bajo su custodia, como es el caso de Hannibal Lecter.

La hipocresía corrupta del sistema estadounidense es clave en la configuración de la narrativa de terror por su doble discurso de

cuestionamiento y afirmación (Sharrett, 1991), debido a su capacidad de adaptación a la extensión del crimen en todos los aspectos. Dicha hipocresía es revelada a través de la dualidad en torno al humor, en función de su emisor. Por un lado, el seudónimo de Buffalo Bill proviene de una broma interna que hace referencia al despellejamiento. A pesar de ser considerada de mal gusto es aceptada, e incluso los periódicos utilizan el apodo, mientras que, por otro lado, las bromas de Lecter causan el desagrado de los que le escuchan. Como se demuestra en la escena en que se reúnen la senadora Martin, rodeada de su gabinete, y Hannibal, custodiado por el psiquiatra Chilton y un grupo de policías, el convicto hace referencia a sus pezones y a su traje en una muestra de inteligencia al dar pistas de las intenciones reales del asesino.

La mutabilidad de la construcción de las normas, en la medida en que la senadora tiene el poder para cambiar los derechos de Lecter, critica el incumplimiento de las normas, en favor de sus intereses personales, por parte de los privilegiados. De hecho, Hannibal Lecter decide no firmar el acuerdo atendiendo a su experiencia previa, que le ha demostrado la ausencia de credibilidad en la sociedad contemporánea. Asimismo, existe un clasismo subyacente que dirige el poder para decidir los privilegios del preso, ya que las víctimas son reconocibles únicamente por las características comunes que permiten diseñar el perfil del asesino en serie. No obstante, Catherine Martin, la hija de la senadora, es individualizada a través de la propia narrativa y demuestra la jerarquización discursiva en la víctima. La construcción de la víctima como una huella desaparece con la individualización y la diferenciación de Catherine, que es concebida como un miembro del ***establishment*** en peligro. Así, el clasismo que había sido observado en el asesino en serie se diversifica y se transforma en la conceptualización de la víctima para subyacer en todos los terrenos discursivos.

LA DIVERSIFICACIÓN DE LA MONSTRUOSIDAD

El asesino en serie, en ***El silencio de los corderos***, sigue representando al monstruo humano más temido, aunque se produce un alejamiento de los arquetipos presentes en filmes como ***La noche de Halloween***. La profundización en su naturaleza humana tiene como resultado una mayor complejidad que los casos previos y un retorcimiento de su otredad, de manera que la desviación de la otredad es narrada mediante la aparición de dos personajes esenciales: Buffalo Bill y Hannibal Lecter. En ambos casos, aunque con diferentes narrativas, se subvierte la construcción de la monstruosidad, en tanto en cuanto la explicación sexual pierde su papel protagonista, en favor de la distinción a través del poder.

El relato posmoderno en torno a esta figura contradice las teorías establecidas, expuestas por Clarice en el primer encuentro con Hannibal Lecter —tanto por las motivaciones de Buffalo Bill como por las respuestas del doctor ante los ataques exteriores de situarle simplemente como una categoría—, y simboliza una nueva personificación grotesca del exceso de la sociedad consumista de finales del XX. Además, la excesiva normalidad de los dos monstruos, que no son excesivamente atractivos ni poseen ninguna característica distintiva físicamente, incide en el miedo al ***vecino de al lado*** y la cercanía ante una peligrosidad incomprensible.

James Gumb o Buffalo Bill, el criminal al que persigue el FBI, es un hombre blanco, rubio, con ojos azules y de 35 años aproximadamente. Trabaja como sastre y vive en un suburbio en Calumet City (Illinois), donde conserva a sus víctimas durante tres días y, tras asesinarlas, les arranca fragmentos de piel para confeccionarse un traje que simule el cuerpo de una mujer. En este caso, la elaboración de su otredad se produce mediante el relato de la prensa, del doctor Lecter, la investigación y su propia narración fílmica. La presentación inicial comienza con la revelación de los crímenes de Buffalo

Bill en el tablón del despacho de John Crawford, mientras seguimos la mirada de Clarice. En este movimiento de cámara, las fotografías revelan los cadáveres con partes del cuerpo despellejadas y los artículos de prensa, en donde se detiene la cámara, fijan su atención en las cinco víctimas despellejadas y la ausencia de un patrón claro.

El perfil de este criminal es provisto a través de dos fuentes, el perfil psicopático y el perfil criminológico. El primero de ellos es aportado por Hannibal Lecter en calidad de psiquiatra, quien no revela toda la información que conoce inicialmente. Sin embargo, su conocimiento es esencial gracias a su capacidad para averiguar el perfil de mujeres que busca, cuyas razones responden al odio que siente por su propia identidad debido a los abusos que sufrió de niño. En consecuencia, su transexualidad no es debida a un conflicto con el género, sino al deseo avaricioso por conseguir lo mismo que sus congéneres femeninas.

Por su parte, el FBI sigue un proceso de categorización de este criminal, cuyo perfil corresponde a un hombre blanco de entre 30 y 40 años, que posee un apartamento para tener intimidad —descubren que mantiene a las mujeres con vida durante tres días— y que después de asesinar a sus víctimas, las despelleja y las tira a un río. A pesar de la rigurosa metodología del perfil, la excepcionalidad del asesino en serie desemboca en un discurso, aparentemente objetivo, que se recubre de una pátina de subjetividad, como se puede observar en las conclusiones de Stirling, quien considera que el culpable será incapaz de detenerse con el objetivo de mejorar sus homicidios. La falta de objetividad contrasta con la ausencia de subjetividad que demuestra el doctor Lecter, lo que eleva su efectividad sobre la de los agentes del FBI, que son los encargados de realizar un trabajo científico y riguroso.

En cuanto a la descripción en pantalla, la primera vez que aparece es cuando consigue secuestrar a Catherine Martin, la hija de la senadora, a la

cual engaña, fingiendo debilidad por tener un brazo roto, para que le ayude a subir un sillón. En este caso, la tecnología sirve de herramienta para aventajar a sus víctimas en la oscuridad, eliminando el discurso sobrenatural de superioridad del monstruo. A lo largo del metraje, se le describe como un hombre introvertido, cruel con sus víctimas y que se comporta de manera extraña. La transgresión de este asesino se basa en la performatividad de su propio cuerpo como femenino, quien busca, al igual que las mariposas que cuida, infringir los propios límites del género para renacer en una criatura nueva.

La escena que mejor ejemplifica esta imagen es aquella en la que, tras situarse frente a una cámara —que, a su vez, sitúa al espectador desde esa perspectiva—, baila y se comporta de forma narcisista, desnudo, maquillado, con el falo entre sus piernas, el pelo de una sus víctimas sobre su cabeza, un ***piercing*** en uno de los pezones y un fular colorido que simulan ser alas que despliega. Así, al igual que sucede con Clarice, que reniega de su feminidad, "si Bill alcanza la forma femenina y es capaz de engañar a mujeres y hombres, impidiendo que se den cuenta de su sexo biológico, habrá redefinido lo que significa ser mujer" (Evans, 2010: 25). Por tanto, la otredad de este asesino en serie recae en la visualización de la diferencia como superación de su trauma identitario, siendo la competitividad el motor de la conducta criminal. De manera simbólica, este razonamiento sirve como metáfora de la propia locura cultural en que estaba inmersa Estados Unidos a principios de los noventa (Santaularia, 2009).

No obstante, la auténtica subversión del orden social está encarnada en Hannibal Lecter, cuya existencia cuestiona la naturaleza misma del discurso por su capacitación para resolver el caso y diseccionar a Buffalo Bill con el rigor necesario para llevar a cabo un perfil metódico. Unido a la deformada imagen de los cuerpos defensores del Estado, cuestiona el funcionamiento de

un sistema corrupto. La auténtica aberración de la existencia de este criminal es la superioridad de sus habilidades dentro de su propia humanidad. Su alteridad monstruosa es subrayada al principio del metraje por todos aquellos personajes que han tenido contacto con él (Crawford, Chilton). En primer lugar, las advertencias de Chilton en el centro mientras que acompaña a Clarice a la planta donde se encuentra el doctor con otros enfermos de alta peligrosidad refuerzan la importancia de no tener ningún tipo de contacto físico con él. En segundo lugar, la repetida advertencia por parte del guardián, la diferencia de su celda, que no posee barrotes sino un muro acristalado, establece una separación completa al impedir cualquier tipo de contacto físico con el exterior.

A lo largo del metraje, su comportamiento excesivamente correcto, su buen gusto por la comida y la música, y la importancia que otorga a las faltas de educación (Huang, 2007) parecen contradecir su condición de bárbaro. La elevación del asesino en serie al terreno de la mitificación es otro rasgo característico del doctor Lecter, quien consigue que su compañero se suicide valiéndose de sus conocimientos psiquiátricos. De esta manera, lo contradictorio de esta figura es su alta efectividad para realizar su trabajo, cuya capacidad supera a la mediocridad del psiquiatra Frederick Chilton. En este sentido, su habilidad de observación, su paciencia y su deseo de situarse frente a Clarice como su protector para conseguir huir de la prisión perpetúan el discurso sobrehumano y categorizado del asesino en serie.

Asimismo, la autoridad de su figura lo convierte en el único interno que puede cuestionar el mismo discurso, lo que se demuestra en la constante atribución del título de doctor a su nombre. Ese alejamiento lo posiciona en un lugar intermedio entre la locura y la racionalidad, ya que en ningún momento se comporta de manera inadecuada, salvo por los inteligentes comentarios sarcásticos que realiza en un alarde de rebeldía contra la autoridad

impuesta. Su propio reconocimiento como figura de poder dentro de la otredad por su excepcionalidad lleva a la manipulación de sus interlocutores para conseguir la información personal que él desea conocer. La mitificación de su figura y el reconocimiento de su poder quedan expuestos a través de la pregunta de si Lecter es un vampiro por parte de un policía, a lo que Clarice responde que es imposible clasificarlo. Sin embargo, su brutalidad contenida no es revelada hasta la segunda parte de la película, donde espera pacientemente hasta encontrar el momento oportuno para expresar toda su rabia mediante los golpes a los policías, disfrutando de ello gracias a su gusto por la música clásica. Mientras tanto, su astucia y esa misma capacidad de espera le permiten sortear una comisaría repleta de policías para salir ante los ojos de todos. Es evidente que la paciencia y la persistencia se presentan como dos atributos inherentes al éxito de su carrera criminal.

En resumen, la monstruosidad toma a los dos asesinos en serie y transgrede las categorías fílmicas y narrativas tradicionales para presentarnos un monstruo de poder diferente al que había aparecido en décadas anteriores, donde su capacidad de subversión en los discursos disciplinarios lo convierten en una peligrosidad que se gesta como una ramificación de la propia corrupción sistémica, que ha elevado el consumismo y la competitividad a los valores máximos a los que aspirar socialmente.

ANEXO

AÑO 19-	TÍTULO ORIGINAL	GÉNERO/ORIENTACIÓN SEXUAL	NOMBRE	NACIONALIDAD/RAZA	LUGAR	PERFIL	VESTIDO	ARMA	RAZÓN	VÍCTIMAS (Nº Y GÉNERO)	FINAL	EXPERTO
60	Psycho	M/H (T)	Michael Bates	A/Bl.	Ru.	Recepcionista	Femenino	Cuchillo	Loc.	1 M/2 F	En.	Sí. Policía, doctor.
61	Homicidal	M/Hom. (T)	Emily/Warren	A/Bl.	Ur.	Enfermera, dependiente	Femenino	Anzuelo	Loc.	1 M/1 F	En.	Sí. Doctor
61	Bloodlust	M/H	Albert Balleau	A/Bl.	Ru.	Rico	Aventura	Propias	Loc.	2 M	So.	No
62	Hands of a Stranger	M/H	Vernon Paris	A/Bl.	Ur.	Pianista	Elegante	Ballesta	Sbr.	1 M/1 F	En.	Sí. Doctor
63	Diary of a Madman	M/H	Simon Cordier	A/Bl.	Ru.	Escultor, magistrado	Elegante	Cuchillo	Sbr.	4 D/1 F	So.	Sí. Profesor
63	Blood Feast	M/H	Fuad Ramses	A/Bl.	Ur./A. R.	Dependiente	Elegante	Cuchillo	Rit.	1 M/14 F	So.	Sí. Policía
63	The Sadist.	M/H	Charly A. "Charlie" Tibbs y Judy Bradshaw	A/Bl.	Ru.	Ladrón	Casual	Cuchillo	Loc.	2 M	En.	Sí. Profesor
63	Terrified!	M/H	Wesley Blake	A/Bl.	Ru.	Encargado	Máscara	Cuchillo	Loc.	D M	En.	Sí. Sheriff
64	Two Thousand Maniacs!	Grupal: M/H y F/H	Grupal: pueblo entero	A/Bl.	Ru.	Hillbilies	Sureño	Cuchillo	Rit./ Slv.	2 M/2 F	D	No
64	The Strangler	M/H	Leo Kroll	A/Bl.	Ur.	Técnico	Elegante	Cuchillo	Loc.	3 F	D	Sí. Policía
65	Color Me, Blood Red	M/H	Adam Sorg	A/Bl.	Ur./A. R.	Pintor	Casual	Cuchillo	Loc.	1 M/2 F	D	No
66	Chamber of Horrors	M/H	Jason Cravatte/Jason Caroll	A/Bl.	Ur.	Noble	Elegant	Cuchillo	Loc.	2 M/1 F	D	Sí. Polícía, dueños de museo
66	Aroused	M/H	Louis	A/Bl.	Ur.	Camarero	Anónimo	Cuchillo	Loc.	3 F	D	Sí. Policía
67	Mundo Depravados	M/H	Mr. Reivere	A/Bl.	Ur.	Profesor, bailarín	Gabardina, pañuelo	Cuchillo	Loc.	3 F	So.	Sí. Policía
68	The Boston Strangler	M/H	Albert DeSalvo	A/Bl.	Ur.	Fontanero	Anónimo: trabajador	Cuchillo	Loc.	13 F	En.	Sí. Policía
68	The Ghastly Ones!	F/H	Ruth/Hattie	A/Bl.	Ru.	Sirvienta	Máscara	Cuchillo	Cmp.	3 M/1 F	En.	No
69	Nightmare in Wax	M/H	Vincent Renard	A/Bl.	Ru.	Antiguo actor	Elegante	Cuchillo	Ven.	2 M/2 F	En.	Sí. Policía
69	Scream Baby Scream	M/H	Charles Butler	A/Bl.	Ur.	Artista	Elegante	Cuchillo...	Ven.	1 M/1 F	En.	Sí. Policía
69	Night of Bloody Horror	F/H	Agatha Stuart	A/Bl.	Ur./A. R.	Ama de casa	Anónimo	Cuchillo	Loc.	2 M/1 F	So.	Sí. Policía
69	The Honeymoon Killers	Grupal: M/H y F/H	Marta Beck y Raymond Fernández	A/Bl.	Ur.	Enfermera, timador	Elegante	Cuchillo...	Cmp.	4 F	So.	No
70	Bloodthirsty Butchers	Grupal: M/H	Sweeney Todd, Tobias Ragg	A/Bl.	Ur.	Barbero, carnicero	Anónimo: trabajador	Cuchillo...	Cmp.	4 M/2 F	So.	No
70	The Wizard of Gore	M/H	Mago Montag	A/Bl.	Ur.	Mago	Esmoquin, capa y sombrero	Cuchillo...	Loc.	1 M/8 F	So.	No
71	The Headless Eyes	M/H	Arthur Malcolm	A/Bl.	Ur.	Artista	Anónimo, con parche	Cuchillo...	Loc./ Ven.	1 M/4 F	So.	No
71	Zodiac Killer	M/H	Jerry	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Vaquera	Hacha...	Loc.	6 M/6 F	So.	Sí. Policía
72	Pigs	F/H	Lynn Hart	A/Bl.	Ru.	Interna	Camisas, jerseys, pantalón	Hacha...	Loc.	4 M	En.	Sí. Psiquiatra
72	I Dismember Mama	M/H	Albert	A/Bl.	Ur.	Convicto	Ropa negra	Electrocución	Loc.	1 M/2 F	En.	Sí. Policía, psiquiatras
72	The Last House on the Left	Grupal: M/H y F/B	Krug, Fred, Sadie, Junior	A/Bl.	Ur./A. R.	Convictos	Anónima	Enterramiento vivo	Loc.	2 F	En.	No
72	The Gore Gore Girls	F/H	Marlene	A/Bl.	Ur.	Camarera	Ropa negra	Espada	Cmp.	3 F	En.	Sí. Policía
72	Silent Night, Bloody Night	M/H	Wilfred Butler	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Ropa negra	Ahogamiento	Ven.	4 M/1 F	En.	Sí. Policía
72	The Arousers	M/H	Eddie Collings	A/Bl.	Ur.	Entrenador	Anónimo	Ahogamiento	Loc.	6 F	Mu.	No

AÑO 19-	TÍTULO ORIGINAL	GÉNERO/ORIENTACIÓN SEXUAL	NOMBRE	NACIONALIDAD/RAZA	LUGAR	PERFIL	VESTIDO	ARMA	RAZÓN	VÍCTIMAS (Nº Y GÉNERO)	FINAL	EXPERTO
73	Don't Look in the Basement	F/H	Dr. Geraldine Masters	A/Bl.	Ru.	Interno	Bata de doctor	Guadaña de mano	Loc.	2 M/1 F	Mu.	No
73	The Killing Kind	M/H	Terry Lambert	A/Bl.	Ur./A. R.	Mantenimiento, ex convicto	Ropa vaquera	Hacha	Loc.	3 F	Mu.	No
73	Three on a Meathook	M/H	Pa Townsend	A/Bl.	Ru.	Granjero	Vaqueros, rural	Hacha	Loc.	4 F	Mu.	Sí. Psiquiatra
73	The Severed Arm	Grupal: M/H y F/H	Roger Rogers, Teddy Rogers	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Anónimo	Cera	Loc./ Ven.	4 M	Mu.	No
73	Scream Bloody Murder	M/H	Matthew	A/Bl.	Ru./Ur.	Interno	Anónimo	Ahogamiento...	Loc.	7 M/3 F	Mu.	No
74	Don't Open the Door	D	Desconocido	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Ropa negra	Ahogamiento...	D	3 M/1F	Mu.	No
74	Deranged	M/H	Ezra Cobb	A/Bl.	Ru.	Granjero	Vaqueros, rural	Pistola	Loc.	3 F	Mu.	No
74	Texas Chain Saw Massacre	Familia: M/H	Autoestopista, viejo, abuelo, Cara de Cuero	A/Bl.	Ru.	Dependiente	Rural, anónimo	Pistola	Loc.	3 M/1 F	Mu.	No
75	Forced Entry	M/H	Carl	A/Bl.	Ur./A. R.	Mecánico	Ropa vaquera, camisetas	Poder mental	Loc.	3 F	Mu.	No
75	The Love Butcher	M/H	Caleb/Lester	A/Bl.	Ur./A. R.	Jardinero	Peto y camisa (Caleb), traje (Lester)	Taladro	Loc.	1 M/4 F	Mu.	Sí. Policía
75	Criminally Insane	F/H	Ethel Janowski	A/Bl.	Ur.	Interna	Vestidos anchos	Taladro	Loc.	4 M/2 F	Mu.	Sí. Policía, psiquiatra
76	Alice Sweet Alice	F/H	Señora Tredoni	A/Bl.	Ur.	Ama de llaves	Guantes blancos, chubasquero, máscara	Tijeras	Loc.	3 M/2 F	Mu.	Sí. Policía
76	Keep My Grave Open	F/H	Leslie Fontaine/Kevin	A/Bl.	Ru.	Interna	Anónimo	Tijeras de podar	Loc.	2 M/2 F	Mu.	Sí. Psiquiatra
76	Eaten Alive	M/H	Judd	A/Bl.	Ru.	Propietario	Ropa vaquera	Cuchillo...	Loc.	3 M/1 F	Mu.	Sí. Policía
76	The Town that Dreaded Sundown	D	Desconocido	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Ropa negra	Cuchillo...	D	3 M/4 F	Mu.	Sí. Policía
76	My Friends Need Killing	M/H	Gene Kline	A/Bl.	Ur.	Ex soldado	Ropa vaquera	Propias	Loc.	4 M/1 F	Mu.	No
76	The Incredible Torture Show	Grupal: M/H y F/H	Sardú y sus seguidores	A/Bl.	Ur.	Actores	Anónima	Ahogamiento...	Loc.	2 M/7 F	Mu.	Sí. Policía
76	Snuff	Grupal: M/H y F/B	Satahn, Angelica, Ana, Susana, Carmela/Guy	A/Bl.	Ru./Ur.	Actor, líder de secta	Ropas hippies	Ahogamiento...	Rit./ Loc.	9 M/5 F	Mu.	No
77	The Last House on the Dead End Street	M/H	Terry Hawkins	A/Bl.	Ru.	Ex convicto y cineasta	Ropa negra	Cuchillo...	Loc.	3 M/2 F	Mu.	No
77	Drive-In Massacre	D	Desconocido	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Desconocido	Ahogamiento...	D	4 M/3 F	Mu.	Sí. Policía
78	Halloween	M/H	Michael Myers	A/Bl.	Ur.	Interna	Máscara blanca, mono de trabajo	Cuchillo...	Loc.	1 M/3 F	Mu.	Sí. Policía, psiquiatra
78	The Toolbox Murders	M/H	Vance Kingsley, Kent Kingsley	A/Bl.	Ur.	Propietario	Ropa negra, máscara de esquí	Cocodrilo...	Loc.	1 M/4 F	Mu.	Sí. Policía
78	Mardi Gras Massacre	M/H	John	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Elegante	Cuchillo...	Rit./ Loc.	4 F	Mu.	Sí. Policía
79	When a Stranger Calls	M/H	Curt Duncan	A/Bl.	Ur.	Ex convicto	Vaqueros, chaqueta de tela	Cuchillo...	Loc.	2 M/1 F	Mu.	Sí. Policía
79	Don't Go in the House	M/H	Donny Kohler	A/Bl.	Ru.	Operario	Anónimo	Cuchillo...	Loc.	1 M/3 F	Mu.	Sí. Cura
79	Tourist Trap	M/H	Mr. Slauser	A/Bl.	Ru	Propietario	Sureño, máscara	Cuchillo...	Loc./ Ven.	3 M/3 F	Mu.	No
79	Savage Weekend	M/H	Greg Pettis	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Máscara	Cuchillo...	Loc.	4 M/1 F	Mu.	No
79	The Psychotronic Man	M/H	Rocky Foscoe	A/Bl.	Ur.	Barbero	Camisas, pantalón	Cuchillo...	Sbr.	8 M/1 F	Mu.	Sí. Policía, psiquiatra

AÑO 19-	TÍTULO ORIGINAL	GÉNERO/ORIENTACIÓN SEXUAL	NOMBRE	NACIONALIDAD/RAZA	LUGAR	PERFIL	VESTIDO	ARMA	RAZÓN	VÍCTIMAS (Nº Y GÉNERO)	FINAL	EXPERTO
79	The Hollywood Strangler Meets The Skid Row Slasher	M/H y F/H	Johnatan Click, The Skid Row Slasher	A/Bl.	Ur.	Fotógrafo, desconocido	Ropa vaquera/ elegante	Cuchillo…	Loc.	4 M/9 F	Mu.	No
79	Driller Killer	M/H	Reno Miller	A/Bl.	Ur.	Artista	Ropa vaquera	Cuchillo…	Loc.	9 M/2 F	Mu.	No
80	Mother's Day	Familia: M/H y F/H	Madre, Ike, Adley	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Sureño	Cuchillo…	Loc./Slv.	1 M/2 F	Mu.	No
80	Dressed to Kill	M/H (T)	Robert Elliot/ Bobby	A/Bl.	Ur.	Psicólogo	Vestido de mujer	Cuchillo…	Loc.	3 F	Mu.	No
80	Schizoid	M/H	Doug	A/Bl.	Ur.	Periodista	Gabardina, sombrero/anónimo	Cuchillo…	Loc./ Ven.	1 M/3 F	Mu.	Sí. Policía
80	Christmas Evil	M/H	Harry Stadling	A/Bl.	Ur./A. R.	Operario	Traje de Santa Claus/anónimo	Cuchillo…	Loc.	3 M/1 F	Mu.	No
80	Fade to Black	M/H	Eric Binford	A/Bl.	Ur.	Trabajador en Hollywood	Disfraces varios	Cuchillo…	Loc.	3 M/2 F	Mu.	Sí. Policía, psiquiatra
80	New Year's Evil	M/H	Richard Sullivan	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Disfraz	Cuchillo…	Loc.	3 M/4 F	Mu.	Sí. Policía, psicólogo
80	Maniac	M/H	Frank Zito	A/Bl.	Ur.	Restaurador	Anónimo	Cuchillo…	Loc.	2 M/5 F	Mu.	No
80	He Knows You're Alone	M/H	Ray Carlton	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Anónimo	Cuchillo…	Loc./ Ven.	4 M/5 F	Mu.	Sí. Policía
80	Friday the 13th	F/H	Pamela Voorhees	A/Bl.	Ru.	Cocinera	Anónimo	Cuchillo…	Loc./ Ven.	5 M/4 F	Mu.	No
80	Terror Train	M/H	Kenny Hampson	A/Bl.	Ur./Tren	Interno	Máscara	Cuchillo…	Loc./ Ven.	9 M/1 F	Mu.	No
81	The Funhouse	Familia: M/H	Conrad Straker, Gunther Straker	A/Bl.	Ru.	Propietarios	Sureño/ropa negra	Cuchillo…	Loc.	4 M/2 F	Mu.	No
81	Bloody Birthday	Grupal: M/H y F/H	Debbie Brody, Curtis Taylor, Steven Seton	A/Bl.	Ur./A. R.	Estudiantes	Ropa infantil	Cuchillo…	Sbr.	4 M/4 F	Mu.	No
81	Just Before Dawn	Familia: M/H y F/H	Ma Logan, Pa Logan, Merry Cat, gemelos	A/Bl.	Ru.	Leñadores	Sureño	Cuchillo…	Slv.	5 M/1 F	Mu.	Sí. Policía
81	Eyes of a Stranger	M/H	Stanley Herbert	A/Bl.	Ur.	Desconocido	Elegante	Cuchillo…	Loc.	5 M/3 F	Mu.	No
81	Graduation Day	M/H	Kevin Badger	A/Bl.	Ur./Uni.	Estudiante	Anónimo	Cuchillo…	Loc./ Ven.	5 M/4 F	Mu.	Sí. Policía
81	Friday the 13th. Part II	M/H	Jason Voorhees	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Sureño, máscara	Cuchillo…	Loc./ Ven.	5 M/4 F	Mu.	No
81	The Burning	M/H	Cropsy	A/Bl.	Ru.	Monitor	Ropa negra	Cuchillo…	Loc./ Ven.	5 M/5 F	Mu.	No
81	Hospital Massacre	M/H	Harry/Harold Rusk	A/Bl.	Ur.	Médico	Médico	Cuchillo…	Loc.	6 M/4 F	Mu.	No
81	Final Exam	M/H	Desconocido	A/Bl.	Ur./Uni.	Desconocido	Ropa vaquera	Cuchillo…	D	3 M/8 F	Mu.	No
81	Don't Go in the Woods… Alone	M/H	Desconocido	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Con pieles, como un "salvaje"	Pistola…	Slv.	8 M/5 F	Mu.	Sí. Policía
82	Alone In The Dark	Grupo: M/H y M/Hom.	Frank Hawkes, Byron Sutcliff, Ronald Elster, Tom "Bleeder" Skagg	A/Bl.	Ru.	Internos	Anónimo	Pistola…	Loc.	10 M/1 F	Mu.	Sí. Psiquiatra
82	Trick or Treats	M/H	Malcolm O'Keefe	A/Bl.	Ur./A. R.	Interno	Anónimo	Espada…	Loc./ Ven.	1 M/2 F	Mu.	No
82	Bells	M/H	Noah Clayton	A/Bl.	Ur.	Antiguo operario	Anónimo	Pistola…	Loc./ Ven.	2 M/3 F	Mu.	Sí. Policía, profesor.
82	Death Valley	M/H	Hal	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Cowboy	Ahogamiento…	Loc.	5 M/2 F	Mu.	Sí. Policía
82	Girls Nite Out	F/H	Barnie/Katie Cavanaugh	A/Bl.	Ur./Uni.	Camarera	Anónimo	Cuchillo…	Loc./ Ven.	5 M/4 F	Mu.	Sí. Policía
82	Madman	M/H	Madman Marz	A/Bl.	Ru.	Antiguo granjero	Sureño	Cuchillo…	Slv.	5 M/5 F	Mu.	No
82	Blood Song	M/H	Paul Foley	A/Bl.	Ru.	Interno	Anónimo	Ahogamiento…	Loc.	5 M/2 F	Mu.	Sí. Policía
82	Pranks	M/H	Craig	A/Bl.	Ur./Uni.	Estudiante	Anónimo	Ahogamiento…	Loc.	6 M/4 F	Mu.	No

AÑO 19-	TÍTULO ORIGINAL	GÉNERO/ORIENTACIÓN SEXUAL	NOMBRE	NACIONALIDAD/RAZA	LUGAR	PERFIL	VESTIDO	ARMA	RAZÓN	VÍCTIMAS (Nº Y GÉNERO)	FINAL	EXPERTO
82	The Slumber Party Massacre	M/H	Russ Thorn	A/Bl.	Ur./A. R.	Convicto	Ropa vaquero	Ahogamiento…	Loc.	5 M/7 F	Mu.	No
82	Midnight	Familia: M/H y F/H	Cynthia, Cyrus, Luke, Abraham.	A/Bl.	Ru.	Desconocido	Sureño	Ahogamiento…	Rit.	8 M/5 F	Mu.	No
83	The Final Terror	Familia: M/H y F/H	Eggar, Madre de Eggar	A/Bl.	Ru.	Monitor	Uniforme	Pistola…	Loc./Slv.	1 M/3 F	Mu.	No
83	Double Exposure	M/H	B. J. Wilde	A/Bl.	Ur.	Conductor	Anónimo	Cuchillo…	Cmp.	5 M/5 F	Mu.	No
83	The House on Sorority Row	Grupal: M/H	Eric, Nelson Beck	A/Bl.	Ur./Uni.	Doctor	Anónimo	Cuchillo…	Ven.	1 M/7 F	Mu.	No
84	A Nightmare On Elm Street	M/H	Freddy Krueger	A/Bl.	Ur./A. R.	Desconocido	Sombrero, vaqueros y jersey	Hacha…	Ven.	2 M/2 F	So.	No
84	Splatter University	M/H	Padre Janson/Daniel Grayham	A/Bl.	Ur./Uni.	Interno	Anónimo	Cuchillo…	Loc.	1 M/7 F	So.	No
84	Silent Night, Deadly Night	M/H	Billy	A/Bl.	Ur.	Santa Claus	Anónimo	Hacha…	Loc.	8 M/3 F	So.	Sí. Policía
84	Silent Madness	M/H	Howard Francis Jones, Sra. Gilmore	A/Bl.	Ru.	Interno	Anónimo	Pistola…	Loc./ Ven.	4 M/9 F	So.	Si. Psiquiatra
85	Igor and the Lunatics	Grupal: M/H	Ygor, Paul Byron	A/Bl.	Ur.	Ex convictos	Hippie	Hipnosis…	Rit/ Loc.	1 M/4 F	So.	Sí. Policía
85	Blood Cult	F/H	Tina Willbois	A/Bl.	Ur./Uni.	Estudiante	Anónimo	Cuchillo…	Rit/ Loc.	1 M/4 F	So.	Sí. Policía
85	Horror House on Highway 5	Familia: M/H	Mabuser, Gary	A/Bl.	Ru.	Doctor, asistente	Anónimo	Jeringuilla…	Loc.	5 M/3 F	So.	No
86	Henry: Portrait of a Serial Killer	M/H	Henry Lee Lucas, Otis	A/Bl.	Ur.	Diversos	Anónimo	Cuchillo…	Loc.	5 M/12 F	So.	No
86	Crawlspace	M/H	Karl Gunther	A/Bl.	Ur.	Propietario, doctor	Anónimo	Martillo…	Loc.	3 M/2 F	So.	No
86	Mountain Top Motel	F/H	Evelyn	A/Bl.	Ru.	Interno	Anónimo	Cuchillo…	Loc.	3 M/3 F	So.	Sí. Policía
86	Blood Hook	M/H	Leroy Leudke	A/Bl.	Ru.	Pescador	Anónimo	Cuchillo…	Loc.	4 M/3 F	So.	Sí. Policía
86	April Fool's Day	F/H	Muffy/Buffy St. John	D	Ru.	Estudiante	Anónimo	Pistola…	Loc.	4 M/4 F	So.	No
86	The Hitcher	M/H	John Ryder	D	Ru.	Desconocido	Anónimo	Pistola…	Loc.	5 M/2 F	Mu.	Sí
86	Sorority House Massacre	M/H	Bobby	D	Ur./Uni.	Interno	Anónimo	Pistola…	Loc.	5 M/3 F	So.	No
86	Slaughter High	M/H	Marty	A/Bl.	Ru.	Interno	Anónimo	Taladro…	Loc./ Ven.	7 M/6 F	So.	No
86	Evil Laugh	F/H	Sadie	Fr./Bl.	Ru.	Desconocido	Anónimo	Pistola…	Loc./ Ven.	8 M/2 F	So.	Sí. Policía

LEYENDA

- M: masculino
- F: femenino
- H: heterosexual
- Hom.: homosexual
- Fr.: francés • B: bisexual
- T: travesti
- A: americano
- Bl.: blanco
- D: desconocido
- Ru.: rural
- Ur.: urbano
- Uni: universidad
- A. R.: área residencial
- Loc.: locura
- Ven.: venganza
- Sbr.: sobrenatural
- Rit.: ritual
- Slv.: salvajismo

- **Cmp.: competición**
- **Mu.: muerto**
- **So.: sobrevive**
- **En.: encerrado**

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ABATE, M. A. (2013): ***Bloody Murder. The Homicide Tradition in Children Literature***, The John Hopkins University Press, Baltimore.

ADAIR, G. (2002): ***Alfred Hitchcock. Filming Our Fears***, Oxford University Press, Oxford.

ALEXANDER, J. (2002): "On the Social Construction of Moral Universals. The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama", ***European Journal of Social Theory***, 5 (1), pp. 5-85.

APPLEGATE, J. B. (1996): ***The Serial Killer as Postmodern Anti-Hero and Harbinger of Apocalypse in Contemporary Literature and Life***, Florida State University, Tallahassee.

ASHBY, L. (2006): ***With Amusement for All. A history of American Popular Culture since 1830***, University of Kentucky Press, Lexington.

BACHELAR, G. (2012): ***La poética del espacio***, Fondo de Cultura Económica, México.

BALIBAR, E. (1995): "Culture and Identity", en J. Rajchman (ed.), ***The Identity in Question***, Routledge, Londres, pp. 173-194.

BALIO, T. (2010): ***The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973***, The University of Wisconsin Press, Madison.

BAUDRILLARD, J. (1998): ***The Consumer Society. Myths and Structures***, SAGE Publications, Londres.

BAUMAN, Z. (1997): ***Modernidad y Holocausto***, Sequitur, Toledo.

— (2000): ***Modernidad líquida***, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

BECKET, M. (2006): "A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence", ***Velvet Light Trap***, 57, pp. 42-59.

BENSHOFF, H. M. y GRIFFIN, S. (2009): ***American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies***, Wiley-Blackwell, Sussex.

BERGER, A. (2012): ***Understanding American Icons. An Introduction to Semiotics***, Left Coast Press, Walnut Creek.

BERGLAND, R. L. (2000): "Indian Ghosts and American Subjects", ***The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects***, University Press of New England, Hanover, pp. 1-22.

BIDGOOD, J. (2013): "50 Years Later, a Break in a Boston Strangler Case", ***New York Times***, 11 de julio de 2003, disponible en https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/07/12/us/dna-evidence-identified-in-boston-strangler-case.html [consultado el 17 de julio de 2017].

BIGSY, C. (ed.) (2006): ***The Cambridge Companion to Modern American Culture***, Cambridge University Press, Cambridge.

BLOOM, C. (ed.) (2007a): ***Gothic Horror. A Guide for Students and Readers***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

— (2007b): "The Ripper Writing: a Cream of Nightmare Dream", en A. Warwick y M. Willis (eds.), ***Jack the Ripper. Media, Culture, History***, Manchester University Press, Mánchester, pp. 159-177.

BLUMENFELD, S. y VACHAUD, L. (eds.) (2003): ***Brian de Palma por Brian de Palma***, Alba Editorial,

Barcelona.
BOOKER, M. K. (2009): ***Red, White, and Spooked. The Supernatural in American Culture***, Praeger, Westport.
BREMER, F. (2009): ***Puritanism. A Very Short Introduction***, Oxford University Press, Oxford.
BROGAN, H. (1999): ***The Penguin History of the USA***, Penguin Books, Londres.
BROTTMAN, M. (2005): ***Offensive Films***, Vanderbilt University Press, Nashville.
BRUNVAND, J. H. (1983): ***The Vanishing Hitchchiker. American Urban Legends and their Meanings***, Pan Books, Londres.
CAPUTI, J. (2004): "The New Founding Fathers: The Lore and Lure of the Serial Killer in Contemporary Culture", ***Goddesses and Monsters. Women, Myth, Power, and Popular Culture***, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 119-140.
CAWELTI, J. G. (2004): ***Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays***, The University of Wisconsin Press, Popular Press, Madison.
CHAUDHURI, S. (2006): ***Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed***, Routledge, Londres.
CHERNUS, I. (2006): "Neoconservative Stories: The 60s and the Cold War", ***Monsters to Destroy. The Neoconservative War on Terror and Sin***, Paradigm Publisher, Londres, pp. 17-38.
CHERRY, B. (2009): ***Horror***, Routledge, Nueva York.
CLOVER, C. J. (1992): ***Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film***, Princeton University Press, Nueva Jersey.
COOK, D. A. (1994): ***Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979***, University of California Press, Berkeley.
COOPER, B. L. (1997): "Terror Translated into Comedy: The Popular Music Metamorphosis of Film and Television Horror, 1956-1991", ***Journal of American Culture***, 20 (3), pp. 31-42.
CORSTORPHINE, K. (2011): "'A Search for the Father-Image': Masculine Anxiety in Robert Bloch's 1950s Fiction", en D. Jones, E. McCarthy y B. M. Murphy (eds.), ***It Came From The 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties***, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 158-175.
COYLE, R. y HAYWARD, P. (2009): "***Texas Chainsaws***: Audio Effect and Iconicity", en P. Hayward (ed.), ***Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema***, Equinox, Londres, pp. 125-136.
CREED, B. (1996): "Dark Desires. Male Masochism in the Horror film", en S. Cohan e I. R. Hark (eds.), ***Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema***, Routledge, Londres, pp. 118-133.
CUELLAR, M. L. (2008): "La figura del monstruo en el cine de horror", ***Revista CS***, noviembre, pp. 227-246.
CUETO, R. (2004): "'American Gothic' o de cómo la sierra mecánica terminó con el ***flower power***", en R. Cueto y A. Weinrichter, ***Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano***, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, pp. 131-144.
— (2006): "La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la modernidad", ***Nosferatu. Revista de cine***, 53, pp. 129-137.
DE QUINCEY, T. (2004): ***Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes y otras obras selectas***, Valdemar, Madrid.
DEFORREST, T. (2004): ***Storytelling in the Pulps, Comics, and Radio. How Technology Changed Popular Fiction in America***, McFarland & Company, Jefferson.
DEGRAFFENREID, L. J. (2011): "What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment", ***The Journal of Popular Culture***, 44 (5), pp. 954-959.
DOUGLAS, W. J. (1981): "The Criminal Psychopath as Hollywood Hero", ***Journal of Popular Film & Television***, 8 (4), pp. 30-39.
DOUGLAS, J. E. y BURGUESS, A. E. (1986): "Criminal Profiling. A Viable Investigative Tool Against

Violent Crime", ***FBI. Law Enforcement Bulletin***, 55 (12), pp. 9-13.

ELIAS, N. (1990): ***La sociedad de los individuos. Ensayos***, Ediciones Península, Barcelona.

ENGELHARDT, T. (1995): ***El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación***, Paidós, Barcelona.

ERB, C. (2006): "'Have You Even Seen the Inside of One of Those Places?' ***Psycho***, Foucault, and the Postwar Context of Madness", ***Cinema Journal***, 45 (4), pp. 45-63.

ESCUDERO ALÍA, M. (1998): "'El sueño de la razón produce monstruos' en ***El silencio de los corderos*** de Jonathan Demme", disponible en https://siem.unizar.es/sites/siem.unizar.es/files/users/siem/Premio/i_premio_siem-maite_escudero.pdf [consultado el 20 de enero de 2018].

EVANS, M. (2010): "Silence of the Sexes: Gender Inversion in Jonathan Demme's ***The Silence of the Lambs***", ***The University of Central Florida Undergraduate Research Journal***, 4, pp. 23-30.

HIGGINBOTHAM, V. (1988): ***Spanish Film Under Franco***, University of Texas Press, Austin.

FAIRCLOUGH, N. (1989): ***Language and Power***, Longman, Londres.

FBI (2008a): "Serial Murder. Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators", disponible en https://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder [consultado el 7 de mayo de 2016].

— (2008b): "The FBI. A Centennial Story, 1908-2008", disponible en https://www.fbi.gov/file-repository/fbi100book.pdf/view [consultado el 21 de mayo de 2016].

— (2014): "Serial Murder Pathways for Investigations", disponible en https://www.fbi.gov/file-repository/serialmurder-pathwaysforinvestigations.pdf/view
[consultado el 7 de mayo de 2016].

FORMAN-BRUNELL, M. (2009): ***Babysitter. An American History***, New York University Press, Nueva York.

FOUCAULT, M. (1988): ***Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason***, Vintage Books, Nueva York.

— (1992): ***El orden del discurso***, Tusquets Editores, Buenos Aires.

FRANK, G. (1966): ***The Boston Strangler***, Integrated Media, Nueva York.

FRASER, P. (2015): ***Christian Response to Horror Cinema. Ten Films in Theological Perspective***, McFarland & Company, Jefferson.

FRIEDAN, B. (1997): ***The Feminine Mystique***, W. W. Norton & Company, Nueva York.

GAROFALO, R. (2011): ***Rockin' Out: Popular Music in the USA***, Prentice Hall, Boston.

GILMORE, D. D. (2003): ***Monsters. Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terror***, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

GREGORIOU, C. (2011): ***Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives***, Routledge, Londres.

GREVEN, D. (2013): ***Psycho-Sexual. Male Desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese, and Friedkin***, University of Texas Press, Austin.

GRIXTI, J. (1989): ***Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fictions***, Routledge, Nueva York.

GRUNZKE, A. (2015): ***Educational Institutions in Horror Film. A History of Mad Professors, Student Bodies, and Final Exams***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

GUARNER, J. L. (1993): ***Muerte y transfiguración. Historia del cine americano/3 (1961-1992)***, Laertes, Barcelona.

HALBERSTAM, J. (1995): ***Skin Shows. Gothic Horror and Technology of Monsters***, Duke University Press, Durham.

HAGGERTY, K. D. (2009): "Modern Serial Killers", ***Crime Media Culture. An International Journal***, 5 (2), pp. 168-187.

HALL, S. (ed.) (1997): ***Representation. Cultural Representation and Signifying Practices***, SAGE

Publications, The Open University, Londres.
HALTTUNEN, K. (1998): ***Murder Most Foul. The Killer and the American Gothic Imagination***, Harvard University Press, Cambridge.
HANICH, J. (2010): ***Cinematic Emotion in Horror films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear***, Routledge, Nueva York.
HANSEN, G. (2013): ***Chain Saw Confidential. How We Made the World's Most Notorious Horror Movie***, Chronicle Books, San Francisco.
HANTKE, S. (ed.) (2004): ***Horror Film. Creating and Marketing Fear***, University of Mississippi Press, Jackson.
HARKINS, A. (2004): ***Hillbilly. A Cultural history of an American Icon***, Oxford University Press, Oxford.
HARRINGTON, M. (1975): ***The Other America. Poverty in the United States***, Penguin Books, Maryland.
HILL, V. y EVERY, P. (1998): "Postmodernism and the Cinema", en E. Sim (ed), ***The Rougledge Companion to Postmodernism***, Routledge, Londres, pp. 101-112.
HINES, T. (1986): ***Populuxe***, Bloomsbury, Londres.
HOGAN, D. J. (1986): ***Dark Romance. Sexuality in the Horror Film***, McFarland & Company, Jefferson.
HOLLAND, G. (1999): ***A Cultural History of the United States through the Decades. The 1960s***, Lucent Books, San Diego.
HOLMES, R. M. y DE BURGER, J. (1988): ***Serial Murder***, Sage Publications, Londres.
HOLTAN, O. I. (1971): "Individualism, Alienation and the Search for Community: Urban Imagery in Recent American Films", ***Journal Popular Culture***, 4 (4), pp. 933-942.
HUANG, H. (2007): "Monsters, Perversion, and Enjoyment: Toward a Psychoanalytic Theory of Postmodern Horror", ***Concentric: Literary and Cultural Studies***, 33 (1), pp. 87-110.
HUMM, M. (1992): ***Feminisms. A Reader***, Havester, Weatsheaf.
HUSLEY, D. (2005): ***The Iconography of Nationalism: Icons, Popular Culture, and American Nationalism***, tesis doctoral, Louisiana State University, Baton Rouge.
HUTCHINGS, P. (2004): ***The Horror Film***, Pearsons Longman, Nueva York.
IGLESIAS LACABA, J. (2003): ***Análisis de la filmografía de John Carpenter***, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
INGEBRETSEN, E. J. (1998): "The Monster in the Home: True Crime and the Traffic in Body Parts", ***Journal of American Culture***, 21 (1), pp. 27-34.
JANCOVICH, M. (2002): "Genre and the audience. Genre classifications and cultural distinctions in the mediation of ***The Silence of the Lambs***", en M. Jancovich (ed.), ***Horror. The Film Reader***, Routledge, Abingdon, pp. 151-162.
JARVIS, B. (2007): "Monster Inc.: Serial Killers and Consumer Culture", ***Crime, Media, Culture***, 33 (3), pp. 326-344.
JENKINS, P. (1992): "A Murder 'Wave'? Trends in American Serial Homicide, 1940-1990", ***Criminal Justice Review***, 17 (1), pp. 1-19.
— (1994): ***Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide***, Aldine de Gruyter, Hawthorne.
— (2012): ***Breve historia de los Estados Unidos***, Alianza, Madrid.
JUDT, T. (2006): ***Postguerra. Una historia de Europa desde 1945***, Santillana, Madrid.
KALLEN, S. A. (1999): ***A Cultural History of the United States through the Decades. The 1980s***, Lucent Books, San Diego.
KANE, P. y O'REGAN, M. (2011): ***Voices in the Dark. Interviews with Horror Writers, Directors and Actors***, McFarland & Company, Jefferson.

KELLER, T. (1993). "Trash TV", ***Journal of Popular Culture***, 26 (4), pp. 195-206.

KENDRICK, J. (2010): "Disturbing New Pathways: ***Psycho*** and the Priming of the Audience", ***Journal of Popular Film & Television***, 38 (1), Heldref Publications, Washington, pp. 2-9.

KIMBER, S. (2011): ***Henry: Portrait of a Serial Killer***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

KOVEN, M. J. (2006): ***La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian*** Giallo ***Film***, The Scarecrow Press, Oxford.

KRISTEVA, J. (1982): ***Powers of Horror: An Essay Of Abjection***, Columbia University Press, Nueva York.

LEEMING, D. y PAGE, J. (1999): ***Myths, Legends, and Folktales of America: An Anthology***, Oxford University Press, Oxford.

LEFEBVRE, M. (2005): "Conspicuous Consumption: The Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism", ***Theory, Culture & Society***, 22 (3), pp. 43-62.

LEWIS, J. (2000): ***Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry***, New York University Press, Nueva York.

LLOYD-SMITH, A. (2004): ***American Gothic Fiction. An Introduction***, Continuum, Londres.

LOSILLA, C. (1993): ***El cine de terror. Una introducción***, Paidós, Barcelona.

LOWENSTEIN, A. (2005): ***Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film***, Columbia University Press, Nueva York.

LYOTARD, J. (1984): ***The Postmodern Conditions: A Report of Knowledge***, Manchester University Press, Manchester.

MACDONALD, A. (ed.) (2013): ***Murders and Acquisitions: Representation of the Serial Killer in Popular Culture***, Bloomsbury, Nueva York.

MACOR, A. (2010): ***Chainsaws, Slackers, and Spy Kids. 30 Years of Filmmaking in Austin, Texas***, University of Texas Press, Austin.

MAILER, N. (1992): ***Advertisement for Myself***, Harvard University Press, Harvard.

MARTÍN ALEGRE, S. (1996): "'More Human than Human': Aspect of Monstrosity in the Films and Novels in English of the 1980s and 1990s", tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

MENDIK, X. Y SCHNEIDER, S. J. (2002): "Exploration Underground: American Film (Ad)ventures Beneath the Hollywood Radar", en X. Mendik y S. J. Schneider (eds.), ***Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Cannon***, Wallflower Press, Nueva York, pp. 1-12.

MOLERO MORENO, C. y ESTEBAN MARTÍNEZ, C. (1996): "Evolución histórica y cronológica del concepto de psicopatía -trastorno antisocial de la personalidad", ***Revista de Historia de la Psicología***, 17 (1-2), pp. 43-58.

MONACO, P. (2001): ***The Sixties. 1960-1969***, University of California Press, Berkeley.

MUIR, J. K. (2000): ***The Films of John Carpenter***, McFarland & Company, Jefferson.

— (2002): ***Eaten Alive at a Chainsaw Massacre. The Films of Tobe Hooper***, McFarland & Company, Jefferson.

— (2004): ***Wes Craven. The Art of Horror***, McFarland & Company, Jefferson.

— (2007): ***Horror Films of the 1980s***, McFarland & Company, Jefferson.

MULVEY, L. (2009): ***Visual and Other Pleasures***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

MURLEY, J. (2008): ***The Rise of True Crime. Twentieth Century Murder and American popular Culture***, Praeger, Westport.

MURPHY, B. M. (2009): ***The Suburban Gothic in American Popular Culture***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

— (2013): ***The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

— (2014): ***The Highway Horror Film***, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

NAVARRO, A. J. (2016): ***El imperio del miedo. El cine horror norteamericano post 11-S***, Valdemar,

Madrid.
NEALE, S. (1999): "Science Fiction and Horror", en P. Cook y M. Bernink (eds.), ***The Cinema Book***, St. Edsmundbury Press, Londres, pp. 191-208.
NEWITZ, A. (2006): ***Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture***, Duke University Press, Durham.
NEWMAN, K. (1988): ***Nightmare Movies. A Critical Guide to Contemporary Horror Films***, Harmony Books, Nueva York.
NIXON, N. (1998): "Making Monster, or Serializing Killers", R. K. Martin, y E. Savoy (eds.), ***American Gothic. New Interventions in a National Narrative***, University of Iowa Press, Iowa City, pp. 217-236.
NOWELL, R. (2011): ***Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle***, The Continuum International Publishing Group, Nueva York.
OLNEY, I. (2013): ***Euro Horror. Classic European Horror Cinema in Contemporary American culture***, Indiana University Press, Bloomington.
PAYNE, R. J. (2009): ***La cultura de la violencia de EE UU. Choques con culturas distantes***, Laertes, Castellón.
PÉREZ OCHANDO, L. (2016): ***Todos los jóvenes van a morir. Ideología y rito en el*** Slasher ***Film***, Micromegas, Murcia.
PHILLIPS, K. R. (2005): ***Projected Fears. Horror Films and American Culture***, Praeger Publishers, Westport.
PICART, C. J. S. y FRANK, D. A. (2006): ***Frames of Evil: The Holocaust as Horror in American Film***, Southern Illinois University Press, Carbondale.
PINEDO, I. C. (1997): ***Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing***, University of New York Press, Albany.
PORCO, J. F. (1991): ***Horror in the 1980s: A Comparative Analysis of Violent Content in Independent Studio and Major Studio Horror Movies***, tesis doctoral, The Ohio State University, Columbus.
POWELL, A. (2005): ***Deleuze and Horror Film***, Edinburgh University Press, Edimburgo.
PRINCE, S. (2000): ***A New Pot of Gold Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989***, University of California Press, Berkeley.
— (2012): "Dread, Taboo, and ***The Thing*** (192): Toward a Social Theory of the Horror Film (extract)" en C. J. S. Picart y J. E. Browning, (eds.), ***Speaking of Monsters: A Teratological anthology***, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 19-22.
QUART, L. y AUSTER, A. (1991): ***American Film and Society Since 1945***, Praeger Publishers, Nueva York.
RABINOW, P. (ed.) (1984): ***The Foucault Reader***, Penguin Books, Londres.
RATHGEB, D. L. (1991): "Bogeyman From The Id: Nightmare and Reality in ***Halloween*** and ***A Nightmare on Elm Street***", ***Journal of Popular Film & Television***, 19 (1), pp. 36-43.
RESSLER, R. K. (2005): ***Asesinos en serie***, Ariel, Barcelona.
RESSLER, R. K. y SHACHTMAN, T. (1992): ***Whoever Fights Monsters***, Simon & Schuster, Londres.
— (1997): ***I Have Lived in the Monster***, Simon & Schuster, Londres.
RESSLER, R. K. ***et al.*** (1988): ***Sexual Homicide. Patterns and Motives***, Simon & Schuster, Londres.
— (2013): ***Crime Classification Manual. A Standard System for Investigating and Classifying Violent Crime. Third Edition***, Wiley, Hoboken.
RITZER, G. (1996): ***La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana***, Ariel, Barcelona.
ROCKOFF, A. (2002): ***Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986***, McFarland & Company, Jefferson.

ROGERS, N. (2002): ***Halloween. From Pagan Ritual to Party Night***, Oxford University Press, Oxford.

RUNDELL, J. (2014): "Imagining cities, others. Strangers, Contingency and Fear", ***Thesis Eleven***, 12 (1), pp. 9-22.

SALAZAR, J. B. (2010): "Fashioning the Historical Body: The Political Economy of Denim", ***Social Semiotics***, 20 (3), pp. 293-308.

SANTAULARIA, I. (2009): ***El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie***, Laertes, Barcelona.

SCHMID, D. (2005): ***Natural Born Celebrities. Serial Killer in American Culture***, The University of Chicago Press, Chicago.

SHAVIRO, S. (1993): ***The Cinematic Body***, University of Minnesota Press, Minneapolis.

SIMPSON, P. L. (2000): ***Psycho Paths. Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction***, Southern Illinois University, Illinois.

SKAL, D. J. (2002): ***Death Makes a Holiday. A Cultural History of Halloween***, Bloomsbury, Nueva York.

SONTAG, S. (1977): "The Image-World", en A. Lane, ***Susan Sontag On Photography***, Penguin, Londres, pp. 153-182.

SPADONI, R. (2007): ***Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of Horror Genre***, University of California Press, Berkeley.

SPIGEL, L. y CURTIN, M. (eds.) (1997): ***The Revolution Wasn't Televised. Sixties Television and Social Conflict***, Routledge, Londres.

STEWART, G. B. (1999): ***A Cultural History of the United States through the Decades. The 1970s***, Lucent Books, San Diego.

THROWER, S. (2007): ***Nightmare USA: The Untold Story of the Exploitation Independents***, Fab Press, Surrey.

TITHECOTT, R. (2006): "Investigating the Serial Killer: the Seeking of Origins", en P. D. Marshal (ed.), ***The Celebrity Culture Reader***, Routledge, Nueva York, pp. 443-453.

TONKINSS, F. (2004): "Analysis Text and Speech: Content and Discourse Analysis", C. Seale, (ed.), ***Researching Society and Culture***, SAGE Publications, Londres, pp. 367-382.

TOWLSON, J. (2014): ***Subversive Horror Cinema. Countercultural Messages of Films From*** Frankenstein ***to the Present***, McFarland & Company, Jefferson.

TRENCANSKY, S. (2001): "Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror", ***Journal of Popular Film & Television***, 29 (2), pp. 63-73.

TROPP, M. (1990): "Dr. Jekyll & Jack the Ripper: The Power of the Will", ***Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)***, McFarland & Company, Jefferson, pp. 110-132.

TURNER, F. J. (1921): ***The Frontier in American History***, disponible en http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm [consultado el 19 de agosto de 2016].

TWITCHELL, J. B. (1989): ***Preposterous Violence: Fables of Aggression in Modern Culture***, Oxford University Press, Oxford.

TZIOUMAKIS, Y. (2006): ***American Independent Cinema. An Introduction***, Edinburgh University Press, Edimburgo.

VANDER LUGT, K. ***et al.*** (eds.) (2012): ***Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture***, Continuum, Nueva York.

VICTOR, J. S. (1993): ***Satanic Panic. The Creation of a Contemporary Legend***, Open Court, Chicago.

VISA-BARBOSA, M. (2011): "Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine", ***Vivat Academia. Revista de Comunicación***, 116, pp. 40-51.

VRONSKI, P. (2004): ***Serial Killer. The Method and Madness of Monsters***, Penguin, Londres.
WALLACE, D. D. J. (1985): "Sects, Cults and Mainstream Religion: A Cultural Interpretation of New Religious Movements in America", ***American Studies***, 26 (2), pp. 5-16.
WALLER, J. (2002): ***Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing***, Oxford University Press, Oxford.
WENK, C. (2008): ***Abjection, Madness and Xenophobia in Gothic Fiction***, Wissenchaftlicher Verlag Berlin, Berlín.
WEBER, M. (1958): ***The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism***, Charles Scribner's Sons, Nueva York.
WHITAKER, R. (2002): ***Mad in America. Bad Science, Bad Medicine, and the Enduring Mistreatment of the Mentally ill***, Perseus Publishing, Cambridge.
WIEST, J. B. (2011): ***Creating Cultural Monster. Serial Murder in America***, CRC Press, Boca Raton.
WOLFREYS, J. (ed.) (1998): ***The Derrida Reader. Writing Performances***, Edinburgh University Press, Edimburgo.
WOOD, R. (1968): ***El cine de Hitchcock***, Ediciones Era, México.
— (1986): ***Hollywood. From Vietnam to Reagan***, Columbia University Press, Nueva York.
— (2009): "Retrospective", en M. Deutelbaum y L. Poague, ***A Hitchcock Reader***, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 35-46.
WORLAND, R. (2007): ***The Horror Film. An Introduction***, Blackwell Publishing, Oxford.
ZINN, H. (1999): ***La otra historia de los Estados Unidos***, Argitalexte HIRU, Fuenterrabía.
ŽIŽEK, S. (2000): "'In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large' (extract)", en K. Gelder (ed.), ***The Horror Reader***, Routledge, Londres, pp. 71-79.

FILMOGRAFÍA RELEVANTE

A Knife for the Ladies (1974). Película dirigida por Larry G. Spangler. Estados Unidos, Brianston Pictures/Spangler/Joelly Productions.

A Night to Dismember (1983). Película dirigida por Doris Whisman. Estados Unidos, Juri Productions.

A Nightmare on Elm Street (1984). Película dirigida por Wes Craven. Estados Unidos, New Line Cinema/Media Home Entertainment/Smart Egg Pictures.

A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge (1985). Película dirigida por Jack Sholder. Estados Unidos, New Line Cinema/Heron Communications/Smart Eggs Pictures.

A Stranger Is Watching (1982). Película dirigida por Sean S. Cunningham. Estados Unidos, Heron Communications/Metro-Goldwyn-Mayer.

Alice Sweet Alice (1976). Película dirigida por Alfred Sole. Estados Unidos, Harristown Funding.

Alone in the Dark (1982). Película dirigida por Jack sholder. Estados Unidos, Masada Productions/New Line Cinema.

April Fool's Day (1986). Película dirigida por Fred Walton. Estados Unidos, Paramount Pictures/Hometown Films/TCTM.

Aroused (1966). Película dirigida por Anton Holden. Estados Unidos, Plaudit Productions.

Bits and Pieces (1985). Película dirigida por Leland Thomas. Estados Unidos, Leland Thomas.

Blood and Lace (1971). Película dirigida por Philip Gilbert. Estados Unidos, Contemporary Filmmakers/Carlin Company.

Blood Beach (1980). Película dirigida por Jeffrey Bloom. Estados Unidos, Compass International Pictures/Empress Film Production Corporation.

Blood Cult (1985). Película dirigida por Christopher Lewis. Estados Unidos, Bill F. Blair/Jill Clark/Linda Lewis.

Blood Feast (1963). Película dirigida por Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, Friedman-Lewis

Productions.

Blood Hook (1986). Película dirigida por Jim Mallon. Estados Unidos, Golden Chargers/Spider Lake Films Ltd. Partnership.

Blood Link (1982). Película dirigida por Alberto DeMartino. Estados Unidos, Zadar Film.

Blood Song (1982). Película dirigida por Alan J. Levi. Estados Unidos, Allstate Film Company/Mountain High Enterprises.

Blood Stalkers (1978). Película dirigida por Robert W. Morgan. Estados Unidos, Romal Films.

Blood Theatre (1984). Película dirigida por Rick Sloane. Estados Unidos, Rick Sloane.

Bloodrage (1979). Película dirigida por Joseph Zito. Estados Unidos, Picture Company of America.

Bloodlust (1961). Película dirigida por Ralph Brooke. Estados Unidos, Cinegraph.

Bloodsucking Freak (1976). Película dirigida por Joel M. Reed. Estados Unidos, Acan C. Margolin/Joel M. Reed Productions

Bloodthirsty Butchers (1970). Película dirigida por Andy Milligan. Estados Unidos, Constitution Films, Inc.

Bloody Birthday (1981). Película dirigida por Ed Hunt. Estados Unidos, Judica Productions.

Blue Sunshine (1978). Película dirigida por Jeff Lieberman. Estados Unidos, Ellanby Films.

Boardinghouse (1982). Película dirigida por John Wintergate. Estados Unidos, Blustarr.

Body Double (1984). Película dirigida por Brian de Palma. Estados Unidos, Body Double Productions/Delphi Productions II.

Cardiac Arrest (1980). Película dirigida por Murray Mintz. Estados Unidos, Film Ventures International.

Carnival of Blood (1970). Película dirigida por Leonard Kirtman. Estados Unidos, Kirt Films.

Chamber of Horrors (1966). Película dirigida por Hy Avreback. Estados Unidos, Warner Bros. Pictures.

Christmas Evil (1980). Película dirigida por Lewis Jackson. Estados Unidos, Edward R. Pressman Film.

Class Reunion (1982). Película dirigida por Michael Miller. Estados Unidos, ABC Motion Pictures.

Color Me Blood Red (1965). Película dirigida por Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, Friedman-Lewis Productions.

Come Deadly (1974). Película dirigida por Gil Kenston. Estados Unidos, Scorpio Production Company.

Confessions of a Serial Killer (1985). Película dirigida por Mark Blair. Estados Unidos, Charles Fries Production.

Crawlspace (1986). Película dirigida por David Schmoeller. Estados Unidos, Empire Pictures.

Criminally Insane (1975). Película dirigida por Nick Millard. Estados Unidos, IRMI Films Corporation.

Cycle Psycho (1973). Película dirigida por John Lawrence. Estados Unidos, Cinémation.

Dark Night of the Scarecrow (1981). Película dirigida por Frank de Felitta. Estados Unidos, Wizan Productions.

Day of the Reaper (1984). Película dirigida por Tim Ritter. Estados Unidos, 13th Dimensional/JTP Productions.

Dead and Buried (1981). Película dirigida por Gary Sherman. Estados Unidos, Barclays Mencantile Industrial Finance.

Deadly Blessing (1981). Película dirigida por Wes Craven. Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment/Inter Planetary.

Deadly Games (1982). Película dirigida por Scott Mansfield. Estados Unidos, Great Plains.

Death Game (1977). Película dirigida por Peter Traynor. Estados Unidos, First American Films.

Death Screams (1982). Película dirigida por David Nelson. Estados Unidos, ABA Productions.

Death Valley (1982). Película dirigida por Dick Richards. Estados Unidos, Cinema VII/Universal

Pictures.
Delirium (1979). Película dirigida por Peter Maris. Estados Unidos, Delirium Associates/Odyssey/Worldwide.
Delusion (1981). Película dirigida por Alan Beattie. Estados Undios, Trauma Associates.
Dementia 13 (1963). Película dirigida por Francis Ford Coppola. Estados Unidos, The Film Group, Inc./Garrick, Ltd.
Deranged (1974). Película dirigida por Jeff Gillen y Allan Ormsby. Estados Unidos/Canadá, Karr International Pictures.
Diary of a Madman (1963). Película dirigida por Reginal Le Borg. Estados Unidos, Admiral Pictures.
Disconnected (1983). Película dirigida por Gorman Bechard. Estados Unidos, Gorman Bechard.
Don't Answer The Phone! (1980). Película dirigida por Robert Hammer. Estados Unidos, Crown international Pictures.
Don't Go In The House (1979). Película dirigida por Joseph Ellison. Estados Unidos, Turbine Films, Inc.
Don't Go In The Woods… Alone (1981). Película dirigida por James Bryan. Estados Unidos, James Brian/Roberto Gomez/Suzette Gomez.
Don't Go Near the Park (1981). Película dirigida por Lawrence D. Foldes. Estados Unidos, Star Cinema.
Don't Open the Door! (1974). Película dirigida por S. F. Brownigg. Estados Unidos, Capital Films Corporation.
Double Exposure (1983). Película dirigida por William Byron Hillman. Estados Unidos, crown International Pictures/Greyhill Productions/SilverStone Films.
Dressed To Kill (1980). Película dirigida por Brian de Palma. Estados Unidos, Cinema 77/Filmways.
Drive-In Massacre (1976). Película dirigida por Stu Segall. Estados Unidos, SAM Productions.
Eaten Alive (1976). Película dirigida por Tobe Hooper. Estados Unidos, Mass Productions Corporation.
Evil Come Evil Go (1972). Película dirigida por Walt Davis. Estados Unidos, Chinn-Adrian Productions.
Evil Laugh (1986). Película dirigida por Dominick Brascia. Estados Unidos, Wildfire Productions.
Eyes of a Stranger (1981). Película dirigida por Ken Wiederhorn. Estados Unidos, Georgetown Productions, Inc.
Eyes of Laura Mars (1978). Película dirigida por Irvin Keshner. Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation.
Fade To black (1980). Película dirigida por Vernon Zimmerman. Estados Unidos, Leisure Investment Company/Movie Ventures.
Fatal Games (1984). Película dirigida por Michael Elliot. Estados Unidos, Impact Films.
Final Exam (1981). Película dirigida por Jimmy Houston. Estados Unidos, Motion Picture Marketing/Peninsula Management Production.
Force of Darkness (1985). Película dirigida por Alan Hauge. Estados Unidos, GMT Studios.
Forced Entry (1975). Película dirigida por Jim Sotos. Estados Unidos, Kodial Films/Productions Two.
Friday the 13th (1980). Película dirigida por Sean S. Cunningham. Estados Unidos, Paramount Pictures/Georgetown Productions, Inc./Sean S. Cunningham Films.
Friday the 13th Part II (1981). Película dirigida por Steve Miner. Estados Unidos, Georgetown Productions, Inc./Sean S. Cunningham Films.
Friday the 13th Part III (1982). Película dirigida por Steve Miner. Estados Unidos, Paramount Pictures/Georgetown Productions, Inc./Jason Productions.
Friday the 13th Part IV: The Final Chapter (1984). Película dirigida por Joseph Zito. Estados Unidos, Paramount Pictures/Georgetown Productions, Inc.

Friday the 13th, Part V: A New Beginning (1985). Película dirigida por Danny Steinmann. Estados Unidos, Georgetown Production, Inc./Paramount Pictures/Terror, Inc.
Girls Nite Out (1982). Película dirigida por Robert Deubel. Estados Unidos, Concepts Unlimited.
God Bless Dr. Shagetz (1977). Película dirigida por Edward Collings. Estados Unidos, Centaur Productions.
Graduation Day (1981). Película dirigida por Herb Fred. Estados Unidos, Troma Entertainment.
Halloween (1978). Película dirigida por John Carpenter. Estados Unidos, Compass International Pictures/Falcon International Production.
Halloween II (1981). Película dirigida por Rick Rosental. Estados Unidos, De Laurentiis/Universal Pictures.
Halloween III: Season of the Witch (1982). Película dirigida por Tommy Lee Wallace. Estados Unidos, Dino de Laurentiis/Universal Pictures.
Hands of a Stranger (1962). Película dirigida por Newton Arnold. Estados Unidos, Glenwood-Neve Productions.
Haunts (1977). Película dirigida por Herb Freed. Estados Unidos, American General Pictures/Entertainment Services International/Marrero Productions.
Have a Nice Weekend (1975). Película dirigida por Michael Walters. Estados Unidos, Weekend Production Company.
He Knows You're Alone (1980). Película dirigida por Armand Mastroianni. Estados Unidos, Metro-Goldwyng-Mayer.
Hell Night (1981). Película dirigida por Tom DeSimone. Estados Unidos, BLT Productions/Media Home Entertainment.
Helter Slkelter (1976). Película dirigida por Tom Gries. Estados Unidos, Lorimar Productions.
Henry: Portrait of a Serial Killer (1986). Película dirigida por John McNaughton. Estados Unidos, Maljack Productions.
Hitch Hike to Hell (1977). Película dirigida por Irvin Berwick. Estados Unidos, ABA Film Corporation.
Home Sweet Home (1981). Película dirigida por Nettie Peña. Estados Unidos, Intercontinental Releasing Corporation/Movies Anoymous Partnership.
Homebodies (1974). Película dirigida por Larry Yust. Estados Unidos, Cinema Enteratinment.
Homicidal (1961). Película dirigida por William Castle. Estados Unidos, William Castle Production.
Honeymoon Horror (1982). Película dirigida por Harry Preston. Estados Unidos, Omega Cinema Productions.
Horror House on Highway Five (1985). Película dirigida por Richard Casey. Estados Unidos, John P. Marsh.
Hospital Massacre (1981). Película dirigida por Boaz Davison. Estados Unidos, Golan-Globus Production.
I Dismember Mama (1972). Película dirigida por Paul Leder. Estados Unidos, Romal Films.
I Drink Your Blood (1970). Película dirigida por David E. Durston. Estados Unidos, Cinemation Industries, Inc.
Igor and the Lunatics (1985). Película dirigida por Billy Paroliny. Estados Unidos, Troma Entertainment.
Invasion of the Blood Farmers (1972). Película dirigida por Ed Adlum. Estados Unidos, The Farmer Company.
Jason Lives: Friday the 13th. Part VI (1986). Película dirigida por McLoughlin. Estados Unidos, Paramount Pictures/Terror Films, Inc.
Just Before Dawn (1981). Película dirigida por Jeff Lieberman. Estados Unidos, Oakland

Productions.
Keep My Grave Open (1976). Película dirigida por S. F. Brownigg. Estados Unidos, Wells Company.
Killer Party (1986). Película dirigida por William Fruet. Estados Unidos, Marquis/ Polar Entertainment Corporation/Telecom Entertainment, Inc.
Las Vegas Serial Killer (1986). Película dirigida por Ray Dennis Steckler. Estados Unidos, Katherine Steckler/Ray Dennis Steckler.
Madhouse (1975). Película dirigida por Jim Clark. Estados Unidos, American International Pictures/Amicus Productions.
Madman (1982). Película dirigida por Joe Giannone. Estados Unidos, the Legend Lives Company.
Maniac (1980). Película dirigida por William Lustig. Estados Unidos, Magnum Motion Pictures, Inc.
Mardi Grass Massacre (1978). Película dirigida por Jack Weis. Estados Unidos, Jack Weis.
Massacre at Central High (1976). Película dirigida por Renee Daalder. Estados Unidos, Evan See.
Microwave Massacre (1983). Película dirigida por Wayne Berwick. Estados Unidos, Reel Life Productions.
Midnight (1982). Película dirigida por John Russo. Estados Unidos, Congregational.
Motel Hell (1980). Película dirigida por Kevin Connor. Estados Unidos, Camp Hill.
Mother's Day (1980). Película dirigida por Charles Kaufman. Estados Unidos, Duty Productions/Saga Films/Troma Entertainment.
Mountaintop Motel Massacre (1986). Película dirigida por Jim McCollough Sr. Estados Unidos, New World Pictures.
Mundo Depravados (1967). Película dirigida por Herb Jeffries. Estados Unidos, Monique Productions.
Murder by Phone (1982). Película dirigida por Michael Anderson. Estados Unidos/Canadá, Canadian Film Development Corporation/Famous Playeres/Coco Film.
My Friends Need Killing (1976). Película dirigida por Paul Leder. Estados Unidos, LMN Productions/Mulmac.
New Year's Evil (1980). Película dirigida por Emmett Alston. Estados Unidos, Billy Fine/Yoram Globus/Menahem Golam.
Night of Bloody Horror (1969). Película dirigida por Joy N. Houck Jr. Estados Unidos, Cinema IV International Pictures/Taste of Blood, Inc.
Night of the Dark Full (1972). Película dirigida por Theodore Gershuny. Estados Unidos, Cannon Productions/Jeffrey Konvitz Productions.
Night Ripper! (1986). Película dirigida por Jeff Hatcock. Estados Unidos, Jeff Hatcock/John Tomlinson.
Night School (1981). Película dirigida por Ken Hughes. Estados Unidos, Fiducial Resource Industrial/Lorimar Film Entertainment/Paramount Pictures.
Night Train to Terror (1985). Película dirigida por John Carr, Philip Marshak, Tom McGowan, Jay Schlossberg-Cohe y Gregg C. Tallas. Estados Unidos, Visto International, Inc.
Night Warning (1983). Película dirgida por William Asher. Estados Unidos, S2D Associates/Royal American Pictures.
Nightmare Honeymoon (1974). Película dirigida por Elliot Silverstein. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
Nightmare in Wax (1969). Película dirigida por Bud Townsend. Estados Unidos, A&E Film Corp./Paragon International Pictures/Productions Enterprises.
Nightmares (1981). Película dirigida por Romano Scavolini. Estados Unidos/Italia, Goldmine Productions.
Pigs (1972). Película dirigida por Marc Lawrence. Estados Unidos, Mark Lawrence/Donald Reinolds.
Phobia (1980). Película dirigida por John Huston. Estados Unidos, Borough Park Productions.

Portrait in Terror (1965). Película dirigida por Rados Novakovic. Estados Unidos, American International Pictures/Avala Films.
Private Parts (1972). Película dirigida por Paul Bartel. Estados Unidos, Penelope Productions.
Psychic Killer (1976). Película dirigida por Raymond Danton. Estados Unidos, Syn-Frank Enterprises, Inc.
Psycho (1960). Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Shamley Productions.
Psycho II (1983). Película dirigida por Richard Franklin. Estados Unidos, Universal Pictures.
Psycho III (1986). Película dirigida por Anthony Perkins. Estados Unidos, Universal Pictures.
Psycho Circus (1974). Película dirigida por Alan Rudolph. Estados Unidos, CMC Pictures Corp.
Revenge (1986). Película dirigida por Christopher Lewis. Estados Unidos, Linda Lewis.
Rocktober Blood (1984). Película dirigida por Berverly Sebastian. Estados Unidos, Stereo.
Savage Intruder (1970). Película dirigida por Donald Wolfe. Estados Unidos, Congdon Productions.
Savage Water (1979). Película dirigida por Paul Kener. Estados Unidos, Talking Pictures.
Savage Weekend (1979). Película dirigida por David Paulsen y John Mason Kirby. Estados Unidos, Cannon Group/Upstate Murder Co.
Schizoid (1980). Película dirigida por David Paulsen. Estados Unidos, Cannon Group.
Scream, Baby, Scream (1969). Película dirigida por Joseph Adler. Estados Unidos, Westbury Films.
Scream Bloody Murder (1973). Película dirigida por Robert J. Emery. Estados Unidos, American Films.
Scream v. The Outing (1981). Película dirigida por Byron Quisenberry. Estados Unidos, Calendar International Pictures, Inc./Cougar Film Limited.
Screamplay (1985). Película dirigida por Rufus Butler Seder. Estados Unidos, Troma Entertainment.
Silent Madness (1984). Película dirigida por Simon Nuchtern. Estados Unidos, Earls/MAG/Selim Picture Associates.
Silent Night, Deadly Night (1984). Película dirigida por Charlie E. Sellier Jr. Estados Undios, TriStar Pictures/Slayride.
Sisters (1973). Película dirigida por Brian de Palma. Estados Unidos, American International Pictures/Pressman-Williams.
Sketches of a Strangler (1978). Película dirigida por Paul Leder. Estados Unidos, Paul Leder/Dale Reese/Thomas E. Spalding.
Slaughter High (1986). Película dirigida por George Dugdale, Mark Ezra, Peter Mckenzie Litten. Estados Unidos, Spectacular Trading international.
Sledgehammer (1983). Película dirigida por David A. Prior. Estados Unidos, Nicolas T. Kimaz/Nicholas Imaz.
Sleepaway Camp (1983). Película dirigida por Robert Hiltzik. Estados Unidos, American Eagle.
Snuff (1976). Película dirigida por Michael Findlay y Roberta Findlay. Argentina/Estados Unidos/Canadá, August Films/Selected Pictures.
Spider Baby or The Maddest Story Ever Told (1967). Película dirigida por Jack Hill. Estados Unidos, Lasky-Monka.
Splatter University (1984). Película dirigida por Richard W. Haines. Estados Unidos, Aquifilm.
So Evil, My Sister (1974). Película dirigida por Reginald Le Borg. Estados Unidos, Zenit International Pictures.
Sorority House Massacre (1986). Película dirigida por Carol Frank. Estados Unidos, Concorde Pictures.
Straight-Jacket (1964). Película dirigida por William Castle. Estados Unidos, William Castle Production.
Student Bodies (1981). Película dirigida por Mickey Rose y Michael Ritchie. Estados Unidos, Paramount Pictures/Universal Southwest Cinema/Allen Smithee Classic Films.

Sweeney Todd: The Demon Barber of Flee Street (1982). Película dirigida por Terry Hughes. Estados Unidos, RKO Pictures/Nederlander Organization.
Sweet Kill (1972). Película dirigida por Curtis Hanson. Estados Unidos, Curtis Lee Hanson/Tamaroc Production.
Sweet Sixteen (1983). Película dirigida por Jim Sotos. Estados Unidos, Jim Sotos/Jim Gillespie.
Terrified! (1963). Película dirigida por Lew Landers. Estados Unidos, Crown International Pictures.
Terror at Tenkiller (1986). Película dirigida por Ken Meyer. Estados Unidos, Ken Meyer.
Terror in the Wax Museum (1973). Película dirigida por Georg Fenady. Estados Unidos, Andrew J. Fenady Productions/Bing Crosby Productions.
Terror on Tour (1980). Película dirigida por Don Edmonds. Estados Unidos, Four Features Partmners/Intercontinental Releasing Corporation.
Terror Train (1980). Película dirigida por Roger Spottiswoode. Estados Unidos, Astral Bellevue Pathe/Sandy Howard Production/Triple T Productions.
The Axe (1977). Película dirigida por Frederick R. Friedel. Estados Unidos, Frederick Productions.
The Boogey Man (1980). Película dirigida por Ulli Lommel. Estados Unidos, Jerry Gross Organization.
The Boston Strangler (1968). Película dirigida por Richard Fleischer. Estados Unidos, Twentieth Century Corporation.
The Burning (1981). Película dirigida por Tony Maylam. Estados Unidos, Miramax Films/The Cropsy Venture.
The Centerfold Girls (1974). Película dirigida por Dimension Pictures, Inc./General Film Productions.
The Corpse Grinders (1971). Película dirigida por Ted V. Mikels. Estados Unidos, CG Productions/V. Mikels Film Corporation.
The Couch (1962). Película dirigida por Owen Crump. Estados Unidos, Warner Bros.
The Cult (1971). Película dirigida por Kentucky Jones. Estados Unidos, Monarex.
The Curse of Her Flesh (1968). Película dirigida por Michael Findlay. Estados Unidos, Rivarmash.
The Dark Side of Midnight (1984). Película dirigida por Wes Olsen. Estados Unidos, Wes Olsen.
The Doctors and the Devils (1985). Película dirigida por Freddie Francis. Estados Unidos, Brooksfilms/Twentieth Century Fox Film Corporation.
The Driller Killer (1979). Película dirigida por Abel Ferrara. Estados Unidos, Navaron Films.
The Final Terror (1983). Película dirigida por Andrew Davis. Estados Unidos, Joe Roth.
The Forest (1982). Película dirigida por Don Jones. Estados Unidos, Wide World of Entertainment.
The Funhouse (1981). Película dirigida por Tobe Hooper. Estados Unidos, Universal Pictures/Mace Neufeld Productions.
The Ghastly Ones (1968). Película dirigida por Andy Milligan. Estados Unidos, ASA Productions.
The Gore Gore Girls (1971). Película dirigida por Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, Lewis Motion Pictures.
The Headless Eyes (1971). Película dirigida por Kent Bateman. Estados Unidos, Laviniaque Films.
The Hills Have Eyes (1977). Película dirigida por Wes Craven. Estados Unidos, Blood Relations Company.
The Hitcher (1986). Película dirigida por Robert Harmon. Estados Unidos, HBO Pictures/Silver Screen Partners.
The Hollywood Strangler Meets the Skid Row Slasher (1979). Película dirigida por Ray Dennis Steckler. Estados Unidos, Carolyn Brandt/Carol Flynn.
The Honeymoon Killlers (1969). Película dirigida por Leonard Castle. Estados Unidos, Roxane.
The Hooked Generation (1968). Película dirigida por William Grefe. Estados Unidos Allied Artists Pictures/Film Artists International.

The House of Sorority Row (1983). Película dirigida por Mark Rosman. Estados Unidos, VAE Production.
The Ice House (1969). Película dirigida por Stuart E. McGowan. Estados Unidos, C-B Productions.
The Initiation (1984). Película dirigida por Larry Stewart. Estados Unidos, Georgian Bay/Initiation Associates.
The Killing Kind (1973). Película dirigida por Curtis Harrington. Estados Unidos, Media Trend Productions.
The Kiss of Her Flesh (1968). Película dirigida por Michael Findlay. Estados Unidos, Rivarmash.
The Last Horror Film (1982). Película dirigida por David Winters. Estados Unidos, Shere Productions/Winters Hollywood Entertainment Holdings Corporation.
The Last House on Dead End Street (1977). Película dirigida por Robert Watkins. Estados Unidos, Production Concepts Ltd./Today Productions, Inc.
The Last House on the Left (1972). Película dirigida por Wes Craven. Estados Unidos, Lobster Enterprises/Sean S. Cunningham Films/The Night Co.
The Love Butcher (1975). Película dirigida por Don Jones y Mikel Angel. Estados Unidos, Desert/Mirror Releasing.
The Meateater (1979). Película dirigida por David Burton Morris. Estados Unidos, Hollyco.
The Mutilator (1984). Película dirigida por Buddy Cooper. Estados Unidos, Buddy Cooper.
The Nail Gun Massacre (1985). Película dirigida por Bill Leslie y Terry Lofton. Estados Unidos, Futuristic Films.
The Orphan (1979). Película dirigida por John Ballard. Estados Unidos, Cinema Investments Company/Gilman-Westergaard Enterprises/Trimedia Southwest Associates II.
The Photographer (1974). Película dirigida por William Byron Hillman. Estados Unidos, Intro Media Productions.
The Prey (1984). Película dirigida por Edwin Brown. Estados Unidos, Essex Productions (III).
The Prowler (1981). Película dirigida por Joseph Zito. Estados Unidos, Graduation.
The Psycho Lover (1970). Película dirigida por Robert Vincent O'Neill. Estados Unidos, Taos-Libra Productions.
The Psychopath (1973). Película dirigida por Larry G. Brown. Estados Unidos, Larry Brown Productions.
The Psychotronic Man (1979). Película dirigida por Jack M. Sell. Estados Unidos, International Harmony/Spelson Productions.
The Ravager (1970). Película dirigida por Charles Nizet. Estados Unidos, Green Dolphin Productions.
The Ripper (1985). Película dirigida por Christopher Lewis. Estados Unidos, United Entertainment Pictures.
The Sadist (1963). Película dirigida por James Landis. Estados Unidos, Fairway Productions.
The Severed Arm (1973). Película dirigida por Thomas S. Alderman. Estados Unidos, Media Cinema/Media Trend.
The Sex Killer (1967). Película dirigida por Barry Mahon. Estados Unidos, Barry Mahon Productions.
The Silence of the Lambs (1991). Película dirigida por Jonathan Demme. Estados Unidos, Strong Heart/Demme Productions/Orion Pictures.
The Silent Scream (1979). Película dirigida por Denny Harris. Estados Unidos, Denny Harris.
The Single Girls (1974). Película dirigida por Beverly Sebastian y Ferd Sebastian. Estados Unidos, Sebastian Films Limited.
The Sinister Urge (1960). Película dirigida por Ed Wood Jr. Estados Unidos, Headliner Productions.
The Slumber Party Massacre (1982). Película dirigida por Amy Holden Jones. Estados Unidos, Santa Fe Productions.
The Strangler (1964). Película dirigida por Burt Topper. Estados Unidos, Bischoff-Diamond

Corporation.
The Terror House (1972). Película dirigida por Bud Towsend. Estados Unidos, Far West/Red Wolf Productions.
The Texas Chain Saw Massacre (1974). Película dirigida por Tobe Hooper. Estados Unidos, Vortex.
The Texas Chainsaw Massacre 2 (1986). Película dirigida por Tobe Hooper. Estados Unidos, Cannon Films.
The Thrill Killers (1964). Película dirigida por Ray Dennis Steckler. Estados Unidos, Morgan-Steckler Productions.
The Toolbox Murder (1978). Película dirigida por Dennis Donnelly. Estados Unidos, Cal-Am Productions/Tony DiDio Production.
The Touch of Her Flesh (1967). Película dirigida por Michael Findlay. Estados Unidos, Rivarmash.
The Town That Dreaded Sundown (1976). Película dirigida por Charles B. Pierce. Estados Unidos, American International Pictures/Charles B. Pierce Film Productions.
The Undertaker and His Pals (1966). Película dirigida por David C. Graham. Estados Unidos, Eola Pictures.
The Unseen (1980). Película dirigida por Danny Steinmann. Estados Unidos, Anthony B. Unger.
The Witchmaker (1969). Película dirigida por William O. Brown. Estados Unidos, LQ/JAF/Las Cruces-Arrow.
The Zero Boys (1986). Película dirigida por Nico Mastorakis. Estados Unidos, Omega Entertainment.
The Zodiac Killer (1971). Película dirigida por Tom Hanson. Estados Unidos, Academy Entertainment.
They're Playing With Fire (1984). Película dirigida por Howard Avedis. Estados Unidos, Hickman Productions.
Three on a Meathook (1973). Película dirigida por William Girdler. Estados Unidos, Studio One.
To All a Goodnight (1980). Película dirigida por David Hess. Estados Unidos, Four Features Partners/Intercontinental Releasing Corporations.
Too Scare To Scream (1985). Película dirigida por Tony Lo Bianco. Estados Unidos, 21st Century Film Corporation/Doorman/Moviestore Entertainment.
Torment (1986). Película dirigida por Samson Aslasian y John Hopkins. Estados Unidos, Aslasian-Hopkins Productions.
Tourist Trap (1979). Película dirigida por David Schmoeller. Estados Unidos, Charles Burn Production.
Trick or Treats (1982). Película dirigida por Gary Graver. Estados Unidos, De Laurentiis Entertainment Group.
Truth or Dare: A Critical Madness (1986). Película dirigida por Tim Ritter. Estados Unidos, Peerless Films/Twisted Illusions.
Two Thousand Maniacs! (1964). Película dirigida por Herschell Gordon Lewis. Estados Unidos, Friedman-Lewis Productions.
Violent Midnight (1963). Película dirigida por Richard Hillard. Estados Unidos, Del Tenny Productions.
Welcome to Arrow Beach (1974). Película dirigida por Laurence Harvey. Estados Unidos, Burt Productions.
When a Stranger Calls (1979). Película dirigida por Fred Walton. Estados Unidos, Columbia Pictures/Melvin Simon Production.
Wicked, Wicked (1973). Película dirigida por Richard L. Bare. Estados Unidos, United National Productions.

NOTAS

1 . Algunas notas de Foucault proceden la obra de P. Rabinow (1984): ***The Foucault Reader***… En este caso, consideramos que la elección de los textos era clarificadora y por eso acudimos a este libro para documenarnos.

2 . En inglés, este grupo es conocido como WASP (***White Anglo-Saxon Protestants***) y se configura como el grupo privilegiado.

3 . El escándalo Watergate consistió en un conjunto de actividades ilegales cometidas por el partido republicano durante las elecciones de 1972. El escándalo salió a la luz tras la entrada de cinco hombres en el edificio Watergate, sede demócrata, para colocar magnetófonos ocultos y así obtener escuchas ilegales.

4 . A raíz del descubrimiento de los bombardeos secretos en Camboya y Laos ordenados por el presidente Nixon, mientras que, oficialmente, iniciaba su política de vietnamización (retirada progresiva de las tropas estadounidenses de este territorio), el 4 de mayo de 1970, durante las protestas estudiantiles, cuatro estudiantes fueron asesinados y quince resultaron heridos por la guardia nacional.

5 . Este caso sirvió para terminar con el sistema clásico de estudios y del monopolio de la producción, la distribución y la exhibición por parte de las cinco ***majors*** (MGM, Paramount, RKO, Twentieth Century Fox y Warner Bros) y en menor medida, los tres menores (Columbia, Universal y United Artist).

6 . El código Hays fue un código de censura que se aplicó desde 1934 hasta 1967, cuando apareció el sistema de clasificación por edades de la MPAA.

7 . Este criminal era conocido como "el hijo de Sam" y mató a seis personas entre 1976 y 1977, utilizando una pistola del calibre 44, lo que generó el pánico porque cualquiera podía ser asesinado por un desconocido.

8 . Es el término utilizado para referirse al grupo involucrado en los asesinatos Tate-LaBianca (1969), liderado por Charles Manson en California.

9 . Conocidos como los "asesinos del Corazón Solitario", estos dos individuos engañaron y asesinaron a más de cuatro mujeres. Fueron detenidos en 1959 y ajusticiados dos años después.

10 . Ted Bundy se constituyó como un asesino en serie diferente, ya que era un estudiante universitario, que había apoyado la candidatura republicana y que, bajo esa máscara de normalidad, fue acusado

del asesinato de más de treinta víctimas. En 1981 acabó siendo ajusticiado.

11 . La ***final girl*** suele ser mujer.

12 . Los expertos son las autoridades médicas, policías, jueces, criminólogos, etc.

13 . Dicha clasificación es el resultado del análisis en esta investigación y la predominancia de categorías en el discurso del asesino en serie.

14 . No hay traducción del título en español.

Índice